L'EDUCATION MUSICALE



N° 367
Avril 1990
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS 10 F	85 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1990
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

45e Année AVRIL 1990 n° 367

ESPOIRS ...

Pour que rien ne change, il faut parfois savoir tout changer. Et réciproquement !...

Le ministre de l'Education nationale vient de confier (en février 1990) à Claude-Henry Joubert, Directeur de l'IPMC, la responsabilité d'un groupe de réflexion sur "L'enseignement musical dans l'institution scolaire". Les principaux thèmes débattus seront : Objectifs de l'enseignement ; Pratiques musicales, vocales et instrumentales ; Contenus et programmes ; Conditions de l'enseignement (horaires, groupes de niveau, ateliers, "projets", rythmes scolaires, etc.) ; Formation des enseignants ; Partenariat et répartition des tâches...

S'agit-il — dans la perspective des nécessaires réformes — de la réflexion de fond tant attendue sur les contenus et les conditions de notre enseignement ? Ou bien ne s'agit-il que d'un nouvel accès de cette classique fièvre polysynodale qui s'empare de nos dirigeants dès lors qu'ils décident de... ne rien décider ? Nous le saurons bientôt.

Francis Cousté

SOMMAIRE

Page	Titre	Auteur
2	Hector Berlioz : Les Troyens à Carthage	**Gérard Denizeau**
7	Concours de recrutement d'élèves instituteurs Puccini : Messa di Gloria	**Bernard Leuthereau**
13	Rapport du professeur Pierre Baqué	
17	L'invitation au Voyage Corrélation entre poème de Baudelaire et mélodie de Duparc	**B. et H. Flament**
21	Claude Lefebvre : Vallée	**Jean-Marie Thil**
26	Nouvelles brèves	
27	Bibliographie	**Francis Cousté**
29	La Suite (3e étape)	**Jacqueline Planel**
31	Cinéma : Boris - Coca-Cola	**Philippe Zwang**

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Les Troyens à Carthage *

par **Gérard DENIZEAU**

Jusqu'en juin 1963, Berlioz considéra *Les Troyens* comme une œuvre unique et complète. Lorsqu'il lui fallut se résoudre à en confier les représentations au Théâtre Lyrique, la nécessité d'une division en deux épisodes distincts lui fut imposée par la relative faiblesse des moyens mis en œuvre. La publication pour chant et piano (1), contrôlée par le compositeur doit conserver sa valeur de référence quant au schéma formel, et c'est le choix effectué par la maison d'édition Bärenreiter (2).

Cependant, Berlioz lui-même s'habitua si bien à l'idée du partage que, par voie testamentaire, il évoque son chef-d'œuvre comme un ensemble de deux opéras. C'est d'ailleurs sous cette forme que le public est appelé à le découvrir au nouvel Opéra de Paris, en cette si tardive année 1990.

[Pour l'ensemble des personnages, la structure générale et la génèse des *Troyens*, cf n° précédent (366) de *L'Éducation Musicale*].

Prélude Andante un poco lento (♩ = 66) C

La tonalité (ré m. évoluant vers Fa M.) est affirmée par de puissants accords, allant crescendo, selon une disposition qui n'est pas sans évoquer le début de l'ouverture de la *Flûte enchantée*, tant admirée de Berlioz. L'éclaircissement en Fa M. coïncide avec le premier motif confié aux violons, le tout étant presque textuellement repris. Un grand unisson de l'orchestre lance l'alerte mélodie (*Ex. 1*) qui nourrit le discours musical, avant la coda, piano, sur l'accord répété de Fa.

Exemple 1
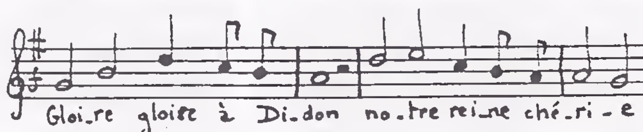


ACTE I

Chant national : "Gloire, gloire à Didon" Maestoso non troppo lento (𝅗𝅥 = 66) 3/2.

Après la superbe entrée (en sol m.) des bassons et cordes graves, puis des trombones et du tuba (Sol M.), le chœur attaque l'énergique hymne de gloire à Didon (*Ex. 2*) ; les interventions sont habilement réparties entre les deux moitiés du chœur, qui célèbre la grâce, la beauté et le génie d'une reine aimée de ses sujets.

Exemple 2



Récit et air – Didon : "Nous avons vu finir" Moderato C

Dans son récitatif, Didon évoque les sept années écoulées depuis la fuite de Tyr "pour tromper la haine du tyran meurtrier de [son] époux", l'arrivée sur la côte africaine, la prospérité de Carthage et l'énergie de ses habitants.

Son air magnifique, caractérisé par des formules d'accompagnement en doubles ou triples croches, évolue d'abord en mi b. mineur et semble suivre une courbe ascendante ("Chers Tyriens, tant de nobles travaux - Ont enivré mon cœur d'un orgueil légitime ! - Mais ne vous lassez pas, suivez la voix sublime - Du dieu qui vous appelle à des

---

* Voir l'Education Musicale n° 366

(1) **Les Troyens**, réduction pour piano imprimée aux frais de l'auteur en 1861. Imprimerie Thierry frères, Paris.

(2) **Hector Berlioz, New edition of the complete works** – Hugh Mac Donald, Bärenreiter 5442 c – Kassel Basel Paris London 1970 : dans le volume 2c, le lecteur trouvera la liste de toutes les modifications nécessitées par la division de l'opéra (ajout d'un prologue, etc.) ainsi que les pages auxquelles le compositeur renonça avant la création de l'ouvrage.

efforts nouveaux"). Superbement ornée (gammes, triolets, figures pointées), la mélodie tire l'essentiel de son énergie de l'impulsion initiale en quarte ascendante (souvent reprise, notamment en diminution, par les divers pupitres de l'orchestre).

Un glissement particulièrement expressif en Ré M. précède le retour du chœur triomphant, tandis que l'emprunt à Si b. M. dramatise l'évocation du sinistre Iarbas qui veut imposer l'hymen à la reine. Le chœur, solennel, s'élève, proclamant une fidélité sans faille. Didon annonce ensuite la distribution de récompenses aux artisans de la prospérité.

Les entrées successives des Constructeurs, des Matelots, des Laboureurs, les discours de Didon et la puissante reprise du chœur concluent cette scène extraordinairement animée.

Duo – Didon / Anna : "Les chants joyeux" Allegro moderato (♩ = 84) C

Le peuple sorti, Didon reste avec Anna, sa sœur, lui confiant sa joie de diriger un empire naissant et croissant, mais aussi, sous une figure obstinée du hautbois, sa mélancolie : "Une étrange tristesse, sans causes, tu le sais, vient parfois m'accabler". "Vous aimerez, ma sœur" répond en souriant Anna à son aînée. Cette dernière s'en défend, refusant de trahir la mémoire de l'époux aimé, amour tragique symbolisé par l'anneau qu'elle a conservé : "Puissent mon peuple et les dieux me maudire - Si je quittais jamais cet anneau consacré".

Bientôt les rêveries des deux femmes se superposent, l'une perdue dans ses tendres et douloureux souvenirs, l'autre émue par le trouble qu'elle pressent dans l'âme de sa sœur. Divinement accompagné par les bois et les cordes, le morceau s'éteint pianissimo.
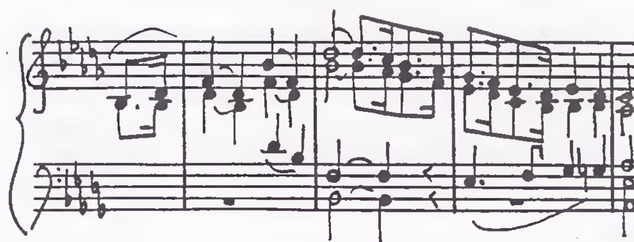
Air – Didon : "Errante sur les mers" Moderato (♩ = 100) C

Iopas entre brusquement, annonçant l'arrivée d'une flotte inconnue. Didon donne l'ordre d'accueillir les étrangers puis entame l'air somptueux "Errante sur les mers, ne fus-je pas aussi, de rivage en rivage - Emportée au sein de l'orage ?". Le soutien orchestral est une merveille d'efficacité dramatique et musicale : unisson des trombones et cordes graves, longues tenues des flûtes et clarinettes, volubiles figures des seconds violons et altos. L'affaiblissement progressif de l'intensité prépare les lointaines sonneries de l'épisode suivant.

Marche troyenne (dans le mode triste) Allegro non troppo (♩ = 126) C

Amorcées par les trompettes, la marche s'élève, mf, en mode mineur (*Ex. 3*).

Exemple 3



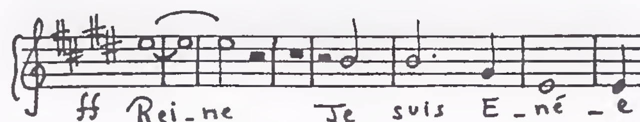
Didon monte sur le trône pour accueillir les suppliants, mue par un étrange pressentiment. Entrent Enée, déguisé en simple matelot, Ascagne et les chefs troyens porteurs des présents. Ascagne ayant révélé la nationalité des fugitifs, Didon leur réserve un accueil empressé.

Finale : "J'ose à peine annoncer" Allegro assai ed agitato (𝅗𝅥 = 132) ₵

Cette scène idyllique est brusquement interrompue par l'irruption de Narbal, porteur de terribles nouvelles : "Le Numide rebelle, le féroce Iarbas, - Avec d'innombrables soldats, - S'avance vers Carthage". La foule réclame aussitôt des armes, ces armes dont le ministre accablé révèle qu'elles vont manquer, accentuant ainsi le désarroi de tous les assistants.

C'est à cet instant qu'Énée, laissant tomber son déguisement, se découvre, sur une splendide modulation en Mi M. (*Ex. 4*).

Exemple 4



Solennel, c'est le légendaire héros troyen qui parle, qui conquiert Didon, qui galvanise la foule, offrant son bras, ses hommes, sa flotte, pour la défense de la cité : "Sur cette horde immonde d'Africains, - Marchons, marchons, Troyens et Tyriens, - Volons à la victoire ensemble".

Exhortation soulignée par l'énergie de la figure rythmique : ♩. ♪ ♩. ♪ bientôt élargie à : 𝅗𝅥. ♪ | 𝅗𝅥 ♩. ♪

La scène des adieux à Ascagne, confié à Didon, rompt un instant cette flambée, puis l'ensemble reprend, puissamment énergique, s'éloignant peu à peu ; deux grands accords ferment cet acte (dans la version en opéra unique, ils closent l'acte III).

ACTE II

1er tableau : Chasse royale et Orage

Cette page n'est pas un simple morceau de bravoure. A en multiplier les auditions et les lectures, quel musicien, quel mélomane ne comprendrait la furieuse déception du compositeur lorsque les insuffisants moyens du Théâtre Lyrique en nécessitèrent la suppression !

Au moins avait-elle été donnée lors de la première représentation, permettant ainsi au public d'en découvrir l'incroyable richesse musicale.

Intitulé "pantomime", très proche du poème symphonique, le morceau groupe 351 mesures (le plus souvent à C ou ₵), évoluant généralement dans la tonalité d'Ut Majeur.

Il débute par un thème très doux, confié aux premiers violons soutenus par les bois, sur une longue courbe chromatique descendante. Le rideau se lève à la 15e mesure, précédant immédiatement l'entrée des Naïades, danseuses légères au milieu des roseaux, évoquées par les trilles de la flûte et les trémolos des cordes.

Leur insouciance est soudain troublée par une très belle mélodie, écho de fanfares lointaines, entendue aux cors (*Ex. 5*). Quelques chasseurs apparaissent bientôt sur leurs chevaux dont le galop est figuré par la figure montante obstinée, en doubles croches, des cordes. La scène croît en animation jusqu'au déclenchement de l'orage (arpèges des bois sur trémolo des cordes pour la pluie, tierce rapide du piccolo sur un brusque accord des vents pour la foudre, motifs chromatiques descendants pour la course d'Ascagne et des chasseurs).

Exemple 5



Une soudaine fanfare des cors et cornets (à 6/8 alors que le reste de l'orchestre conserve la mesure à 4 temps) s'élève (*Ex. 6*) juste avant l'accalmie permettant l'entrée de Didon et Énée qui se dirigent vers le discret abri d'une grotte. La reprise, fortissimo, de la fanfare signifie celle de l'orage. Au milieu des éléments déchaînés, Nymphes des bois et Faunes dansent éperdument tandis que le vacarme imagé des chutes d'eau ne parvient pas à couvrir l'étrange appel de voix féminines lointaines : "Italie !".

Exemple 6



La nuit est tombée mais l'orage redouble de violence, tandis que Satyres, Sylvains et Faunes exécutent de grotesques danses, que la foudre brise un arbre (roulement de la percussion sur un puissant accord des cuivres – m. 258).

Faunes et Sylvains dansent encore, branches enflammées à la main (redoutable difficulté de mise en scène) puis se dispersent en courant et disparaissent, les soubresauts de l'orchestre s'apaisant progressivement.

En valeurs longues et calmes, un nouveau thème confié aux bois (m. 309) annonce le retour du beau temps, celui des Naïades réjouies.

Un dernier écho de fanfare (*Ex. 5*) anime la fin très douce de cette grande page fermée par le double pizzicato des violoncelles et contrebasses.

[En cas d'impossibilité d'exécution de la *Chasse Royale*, Berlioz a prévu un prélude menant à la scène où Narbal confie ses craintes à Anna : Didon aime Énée, que le destin appelle en Italie, et le dénouement de cette idylle ne peut qu'être tragique].

2e tableau : Les jardins de Didon sur le bord de la mer. Le soleil se couche.

La scène réunissant Narbal et Anna prend donc place ici, précédant l'entrée de la Reine et le Ballet (*Pas des Almées, Danse des Esclaves, Pas d'Esclaves nubiennes*), aussi riche de vie rythmique que de délicatesse instrumentale.

La *Chanson d'Iopas* ("Ô blonde Cérès") fut également supprimée du vivant de Berlioz, le chanteur adéquat n'ayant pu être découvert ! Elle prépare cependant admirablement le célèbre quintette.

Quintette : "Tout conspire à vaincre mes remords" Allegro moderato (♩ = 116) C, ₵

Lorsqu'Énée lui apprend qu'Andromaque, résignée, a épousé le fils d'Achille, Didon, bouleversée, voit se dissiper ses derniers scrupules. Le jeune Ascagne retire l'anneau de son doigt, prélude au merveilleux quintette (Didon, Anna, Énée, Iopas, Narbal) qui célèbre, en Ré b. Majeur, la toute-puissance d'un destin lumineux.

Septuor : "Tout n'est que paix et calme" Andantino (♪ = 120) 6/8.

Introduit par le récitatif d'Énée ("Mais bannissons ces tristes souvenirs"), cette page magistrale forme l'un des sommets de la partition. Elle valut plusieurs triomphes au compositeur, ayant été donnée à trois reprises aux Concerts Pasdeloup de 1862 à 1864 : ovationné, convié à saluer, victorieusement escorté jusque sur le boulevard, Berlioz trouva en ces occasions le meilleur adoucissement à sa légitime amertume.

L'entrée homorythmique, en Fa M., (*Ex.* 7) installe une atmosphère de paix profonde, radieuse, que les interventions du chœur renforcent, par leur berceuse évolution en tierces et mouvements contraires. Vers la fin, les mélismes songeurs de Didon, presque murmurés, ondoient au sein d'une étrange polyphonie peu à peu assoupie.

Duo – Didon/Énée : "Nuit d'ivresse et d'extase" Andantino (♪ = 126) 6/8.

La reine et le héros sont demeurés seuls. Épisode d'une troublante beauté, le duo d'amour qui les unit évolue en Sol b. Majeur, accompagné par les seules cordes auxquelles se joignent peu à peu les bois. D'une grande simplicité, la mélodie (*Ex. 8*) nous rappelle que Virgile et Shakespeare, chantres de la pureté et de la passion, furent toujours les deux modèles de Berlioz. Mais, au moment où les deux amants s'éloignent, extasiés, Mercure apparaît et son grave avertissement ("Italie") sonne le glas de ces amours condamnées.
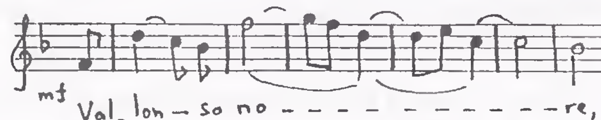
ACTE III

1er tableau : le bord de la mer couvert de tentes troyennes

Chanson d'Hylas : "Vallon sonore" Allegretto (♩ = 88) 3/4

Il fait nuit ; sur la hauteur d'un mât, le jeune Hylas chante ses regrets, et cette nouvelle page est un nouveau chef-d'œuvre. Jamais peut-être la ligne d'une mélodie n'aura si bien traduit la poignante mélancolie de l'exilé qui ne reverra jamais sa patrie, sa mère, son humble chaumière (*Ex. 9*). Comme dissipé par la venue du sommeil, le morceau s'éteint doucement sur une longue tenue (clarinettes et cordes graves) de l'accord de tonique.

Exemple 9



Scène et chœur : "Préparez tout, il faut partir" Allegro (𝅗𝅥 = 100) ₵

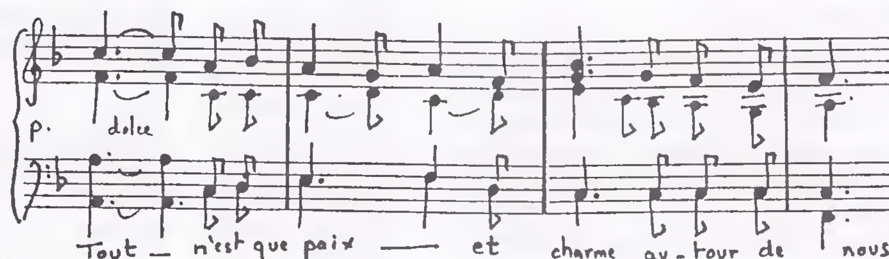
Le drame se noue. Le vieux prêtre troyen, Panthée, annonce l'imminence du départ d'Énée, en dépit de son angoisse, de son désespoir d'abandonner Didon. Les dieux l'exigent, multipliant les signes effrayants ("Les monts, les bois profonds gémissent - Sous d'invisibles coups, nos armes retentissent").

Précédé d'un chœur d'ombres, Hector apparaît, martelant *sotte voce* l'ordre rigoureux : "Italie", et le funeste grincement de l'accord de Fa dièse sous le *sol* tenu des voix résonne comme une malédiction.
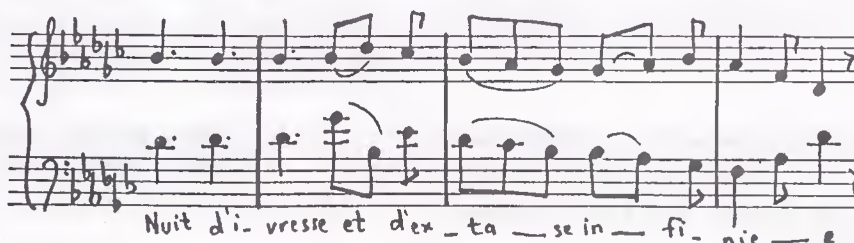
Récit et air – Énée : "Inutiles regrets" Allegro (𝅗𝅥 = 100) ₵
"Ah quand viendra l'instant" Andante (♪ = 104) 6/8.

L'intervention de deux sentinelles troyennes, peu pressées de quitter Carthage où elles ont trouvé l'âme sœur, humanise un instant l'univers de ces passions surhumaines. Énée paraît, prodigieusement agité, son désarroi étant tra-

Exemple 7



Exemple 8



duit par les syncopes et triolets du discours musical ("Inutiles regrets, je dois quitter Carthage"). Le récitatif, en fa m., glisse vers Fa M. pour l'air : "Ah quand viendra l'instant des suprêmes adieux", passionné, agité, bouleversé, soutenu par un orchestre haletant et conclu par une coda d'une extraordinaire énergie ("Dussé-je être brisé par un tel désespoir").

Finale : "Énée ! Encor ces voix" Andante un poco lento (♩ = 66) C

Passage le plus dramatique de tout l'opéra. Les spectres de Cassandre, Hector, Chorèbe et Priam, suivis d'un chœur d'ombres invisibles, pressent Énée de partir, ne lui accordent plus aucun répit. Le héros donne définitivement l'ordre du départ à ses hommes électrisés. Quant à Didon, échevelée, affolée, il ne peut que la sacrifier aux arrêts des Dieux, en dépit de ses supplications et malédictions.

ACTE IV

1er tableau : Un appartement de Didon. Le jour se lève.

Intermezzo : Marche troyenne (dans le mode triomphal) Allegro non troppo e pomposo (♩ = 178) C

Dans la version en deux opéras, cette marche illustre le départ des Troyens. Dans la version unifiée, elle est remplacée par une scène tragique, Didon suppliant Anna et Narbal, consternés, d'intervenir auprès d'Énée : qu'il lui accorde encore quelques jours !

Scène et air – Didon/Iopas : "Les Troyens sont partis" Allegro assai (𝅗𝅥 = 132) ¢

C'est de la bouche d'Iopas que tombe, brutale, la nouvelle : "Les Troyens sont partis". En triolets précipités, Didon donne l'ordre de les poursuivre, de brûler leurs vaisseaux, avant d'accepter, dans un récitatif d'une foudroyante intensité, l'horrible arrêt du sort. Son air, d'une véhémence passionnée, semble survolter l'orchestre, incroyablement expressif, dans ses silences ou accords subits, ses ruptures d'intensité, son harmonie mouvante. Restée seule, la malheureuse s'arrache les cheveux, se frappe la poitrine, déchirée entre la fureur et l'amour, et ne trouvant d'issue que dans le trépas (air : "Adieu, fière cité").

2e tableau : Une partie des jardins de Didon, sur le bord de la mer.

Finale : "Dieux de l'oubli, dieux du Tindare" Moderato (♩ = 80) C

Sur un bûcher, face à la mer, sont placés les armes et le buste d'Énée. Narbal, Anna et Didon entrent à la suite du cortège des prêtres. Le chœur d'hommes entonne sa supplication, "Dieux de l'oubli, dieux du Tindare - Au cœur blessé, rendez la force et le repos", tandis que Narbal et Anna maudissent Énée. Didon, au comble du tourment, gravit les degrés du bûcher sur un trémolo de 7e diminuée des cordes. Se frappant soudain, à la stupeur horrifiée des assistants, elle reçoit l'ultime et vengeresse vision d'Hannibal, et tombe, blessée à mort.

Anna s'élance, le peuple hurle sa détresse, mais l'image finale qui s'élève, grandiose, est celle de Rome, la Ville Éternelle, triomphale apothéose qui contraste avec la fureur du chœur qui s'épuise.

La puissante coda, en Si b. Majeur, conclut le cycle immense.

Nous sommes en 1990. Il n'aura donc fallu que 130 ans à Paris pour créer le chef-d'œuvre du théâtre lyrique français. En compensation à cet ahurissant délai, *Les Troyens* méritaient, au moins, une longue préparation, une éblouissante distribution, une magistrale direction ; À l'heure où ces lignes sont écrites, la première n'a pas encore eu lieu ; il nous faut donc espérer qu'un heureux sort apaisera les nombreux motifs d'inquiétude qui agitent, à la veille de l'événement, tous les milieux musicaux.

Les épreuves musicales du C.R.E.I. (concours de recrutement d'élèves-instituteurs)

"Messa di Gloria", Giacomo PUCCINI

par **Bernard LEUTHEREAU**

Fragment analysé : mesures 205 à 272 du Gloria (chiffre 12 à 17 non inclus de l'édition BELWIN-MILLS).

Discographie : Chœur symphonique et Orchestre de la Fondation Gulbenkian de Lisbonne. Direction : Michel CORBOZ. Ténor : William JOHNS. Basse : Philippe HUTTENLOCHER.
Disque compact ERATO ECD 55026. Mode AAD.

Si le nom de PUCCINI reste associé à "La Bohême", "Tosca", et "Madame Butterfly" notamment, la redécouverte de sa "Messa di Gloria" a, en apparence, de quoi surprendre ceux qui pensent que les Italiens ne peuvent éccrire que des opéras. A la question de savoir si l'écriture d'un opéra et la composition d'une musique religieuse constituerait, pour un même compositeur, une antinomie rédhibitoire, l'histoire de la musique apporte une réponse sans équivoque. PUCCINI n'est pas marginal dans sa production, puisqu'il renoue, d'une part, avec une certaine tradition nationale (PERI, MONTEVERDI, ROSSI, SCARLATTI, PERGOLESE, ROSSINI, CHERUBINI, DONIZETTI, BOCCHERINI, BELLINI, VERDI...) et d'autre part, avec d'illustres prédécesseurs étrangers tels que MOZART, WEBER, BEETHOVEN, MENDELSSOHN et GOUNOD.

Le compositeur et l'œuvre dans le contexte historique et artistique.

Dernier de cinq générations de musiciens établis à Lucca — ancienne cité, grande ville-Etat et centre commercial important de l'Italie Centrale —, Giacomo, cinquième enfant de Michele et Albina PUCCINI, naquit le 22 décembre 1858.

Son père, Michele PUCCINI, qui avait eu comme maîtres DONIZETTI et MERCADANTE, était organiste et Maître de Chapelle à la cathédrale San Martino. Il mourut en 1864 alors que Giacomo avait à peine six ans. Grâce à la transmission héréditaire des charges paternelles, solidement implantée dans les mentalités de cette époque, un décret du 18 février 1864 stipule que "le poste d'organiste et de *maestro di cappella* reviendra au fils du défunt, dès que celui-ci pourra assumer ses fonctions" (1).

(1) Epistolario di Giacomo Puccini. A cura di Giuseppe Adami (Milan, 1928).

	COMPOSITIONS
Giacomo PUCCINI (1712-1781) ↓	Messes, cantates, œuvres instrumentales
Antonio Benedetto Maria PUCCINI (1747-1832) ↓	Messe de requiem, symphonies, opéras
Domenico Vincenzo PUCCINI (1771-1815) ↓	Musique d'église, œuvres instrumentales, 5 opéras
Michele PUCCINI (1813-1864) ↓	2 opéras, musique instrumentale et ouvrages théoriques
Giacomo PUCCINI (1858-1924)	

Instruit dans toutes les matières musicales par Carlo ANGELONI (ancien élève de Michele PUCCINI), le jeune Giacomo joue de l'orgue pendant les offices dès l'âge de quatorze ans, aussi bien à San Martino que dans les églises environnantes de Multigliano, Pescaglia, Celle. Ce n'est qu'à partir de 1874 qu'il commence à composer sérieusement de la musique pour orgue, destinée aux offices religieux. Initié à l'opéra par son maître ANGELONI, PUCCINI se rend, à pied, à Pise (distant de trente deux kilomètres !), le 11 mars 1876, pour assister à la représentation d'Aïda de VERDI, à propos de laquelle il dira plus tard "Je compris qu'en matière de musique, une voie toute tracée s'ouvrait devant moi".

A partir de cette époque, il n'a plus qu'une ambition : celle de réussir dans l'opéra. Cependant, ce capricorne du premier décan, d'apparence insouciante, sait se montrer habile "stratège" lorsque son idéal est en jeu : conscient de ses lacunes techniques, il décide d'écrire, dans un premier temps, des œuvres plus ambitieuses comme le "Préludio sinfonico"... Il ne lui reste plus qu'une étape décisive avant l'opéra : la composition pour la masse chorale et l'orchestre. En 1880, la Capella Communale de Lucca exécute une "Messa a quatre voci con orchestra" de PUCCINI, destinée à célébrer la fête de San Paolino, patron de la ville. Accueillie avec enthousiasme aussi bien par la population que la critique, cette œuvre jouera le rôle de tremplin dans la carrière du compositeur. Une bourse royale et l'appui financier de Nicolao CERU, oncle de Giacomo, permirent à ce dernier d'entrer au Conservatoire de Milan. Après les années d'étude au Conservatoire, douze opéras écrits entre 1884 et 1924 allaient consacrer le nom de PUCCINI, à jamais lié à celui de VERDI dans l'histoire contemporaine de l'opéra italien.
Giacomo PUCCINI est mort le 29 septembre 1924 d'un cancer de la gorge.

A titre d'information, voici les douze opéras écrits par PUCCINI :

— Le Villi (1984). Edgar (1889).
— Manon Lescaut (1893). La Bohême (1896).
— La Tosca (1900). Madame Butterfly (1904).
— La Fanciulla del West (1910).
— La Rondine (1917).
— Il Tabarro (1918).
— Suor Angelica (1918).
— Gianni Schicchi (1918).
— Turandot (1924).

La messe, forme musicale ancienne.

Avant d'être une forme musicale, la messe représente, dans l'église catholique, le sacrifice et le sacrement eucharistiques, centre de toute la religion. Tributaire, dans son déroulement, d'un sacramentaire latin dont l'origine remonte au IXe siècle, elle comporte un Ordinaire (parties fixes) et un Propre (partie variable de l'année ecclésiastique). Jusqu'au XIIIe siècle, globalement, ce sont les parties du Propre (Graduels, Introïts, etc.) qui sont le terrain de prédilection de la mélodie et de la polyphonie. A partir du XIVe siècle, Guillaume de MACHAUT, dans sa "Messe Nostre Dame", traite musicalement, pour la première fois, l'ensemble de l'Ordinaire : Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Ite Missa est. Son exemple sera suivi à partir de 1530 et jusqu'au XXe siècle, parallèlement à l'évolution de toutes les formes musicales dont la messe se fera souvent l'écho. De nombreux compositeurs de toutes époques l'ont illustrée diversement : DUFAY, JOSQUIN DES PRES, PALESTRINA, MONTEVERDI, BACH, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, BRUCKNER... et plus près de nous STRAVINSKY, POULENC, CAPLET et JOLIVET notamment.

Ce qui détermine le traitement musical de la messe, c'est avant tout le texte sur lequel repose l'édifice sonore. Le musicien, s'il en respecte scrupuleusement le contenu, dans la majeure partie des cas, n'hésite pas à organiser la musique selon des choix esthétiques qu'il détermine : chœurs, soli vocaux, intermèdes instrumentaux, etc. Il n'est pas étonnant, en 1880, — période où fleurissent les opéras de VERDI en Italie — qu'elle soit influencée par la tragédie et le drame.

Le texte du Gloria et la découpe en sections musicales élaborée par PUCCINI

Puisque l'analyse porte sur le Gloria, et plus précisément la septième section de la découpe puccinienne (mes. 205 à 272), nous en présentons ci-dessous le texte latin, sa traduction, ainsi que son traitement en sections musicales.

1. *Gloria in excelsis Deo.* **5** **10**

2. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.*

3. *Laudamus te*
Benedicimus te
Adoramus te
Glorificamus te.

4. *Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*

6. *Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.*
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris

7. *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.*
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad desteram Patris, miserere nobis.

8. *Quoniam tu solus Sanctus.*
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.

9. *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.*
Amen.

(traduction) :

Gloire à Dieu dans l'immensité des cieux
Et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
Nous te louons,
Nous te chantons,
Nous te glorifions,
Nous sommes dans l'admiration de ta gloire.
Seigneur Dieu, Roi du ciel, Dieu Père dont la puissance est infinie,
Fils unique de Dieu, Christ Jésus.
Maître du monde, Agneau de Dieu, Fils du Père
Toi qui portes le péché du monde, prends pitié de nous,
Toi qui portes le péché du monde, écoute notre prière,
Toi qui es à droite du Père, prends pitié de nous,
Car toi seul est Saint,
Toi seul est le Maître,
Toi seul est supérieur à tout, Jésus-Christ.
Avec l'Esprit Saint, dans la gloire de Dieu le Père.
Ainsi soit-il.

Sections 1-2-3-4-5-6-7-10 ——→ Chœur + orchestre
Section 4 ——→ Ténor solo + orchestre
Section 9 ——→ Chœur + orchestre (fugato)

Après les sections 4 et 9 du Gloria, PUCCINI choisit de faire un retour à la section 1, très mélodique. Le but, ici, est d'aérer l'architecture du Gloria, par le rappel d'une mélodie caractéristique :

Glo - ria, glo - ria, in ex-celsis de - o, etc.

Analyse musicale

S'il fallait justifier l'analyse du Gloria plutôt que n'importe quelle autre partie de l'œuvre, on pourrait faire remarquer qu'il représente, à lui seul, 40% de la durée de l'ouvrage. D'autre part, on peut penser — sans en être absolument certain — que cette constatation arithmétique n'a pas été étrangère au choix du titre posthume de "Messa di Gloria".

L'effectif de l'œuvre est le suivant :

— 3 solistes (Ténor, Baryton, Basse)
— 1 Chœur (Soprani, Alti, Ténors, Basses)
— Orchestre (cordes, flûte traversière, flûte piccolo, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 trompettes, 2 cors, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales).

Disons, d'emblée, que cette formation présente une originalité notable : le choix de solistes masculins. En effet, dans la plupart des messes du XVIIIe et du XIXe siècles, les solistes sont un quatuor mixte (S, A, T, B).

Lorsqu'on examine la manière dont PUCCINI traite le texte qui correspond à la septième section du Gloria, on s'aperçoit, d'une part, que les deux premiers vers ont été intervertis ; par ailleurs, le troisième vers (Qui sedes ad desteram Patris) a été supprimé. A partir des phrases et mots-clés sélectionnés, il élabore une architecture sonore fondée sur un thème prégnant et une cellule annexe, énoncée une seule fois. La notion de thème s'applique naturellement à un segment entier de phrase développé de nombreuses fois (suscipe deprecationem nostram), contrairement à celle de cellule ("miserere nobis").

A quelques entorses près au texte latin, la logique de construction musicale est dictée par l'argument littéraire. Les deux syntaxes sont ici en étroite corrélation... On peut donc affirmer que le fragment considéré est bâti sur un seul thème (2). Avant de déterminer la structure de cette pièce, tentons de démonter le mécanisme d'articulation du thème et de la cellule. Cet examen sera précieux dans la mesure où son principe se retrouvera dans toute la section.

Le thème, en fa Majeur, est fait de quatre segments, dont le dernier évolue au ton de la dominante (do Majeur). Le rythme musical tombe en accord prosodique avec les accentuations de la langue latine, alors que la mélodie écrite impose les redondances des mots **peccata** et **deprecationem :** (Exemple 2)

Andante mosso.
(Basses) Qui tol - lis pec - ca - ta, pec-ca - - ta - -
segment 2
num - di- su-scipe de - pre - ca - tio - nem,
segment 3
de-precatio-nem no - - - stram etc.
segment 4
mesure 205

La cellule, en fa mineur, joue sur trois paliers dramatiques, construits sur des intervalles de tierces descendantes : (Exemple 3)

(2) Rappelons que c'est le traitement d'une idée musicale qui fait de celle-ci un thème, lorsqu'elle est suffisamment développée pour être mémorisable. Dans le cas contraire, le vocabulaire musical employé est celui de cellule.

En forme de surenchère sur le mot **miserere**, le deuxième et le troisième palier sont placés de plus en plus haut dans l'échelle des hauteurs. Il y a ici, vraisemblablement, une volonté figuraliste de la part du compositeur : on imagine sans peine, les fidèles de San Martino implorant Jésus, se lamentant, en se signant. D'ailleurs, il n'est pas inutile de souligner que le motif de la **croix** ici présent n'est pas sans réminiscences : (Ex. 4)

Jean Sébastien BACH, 1713, "Orgelbuchlein" Partie de pédalier du choral 27

Giacomo PUCCINI, 1880, "Messa di Gloria"

D'autre part, les nombreux retours à l'allitération **m** et la longue pédale de dominante des basses, concourt à donner à la cellule une couleur particulièrement sombre. Contrairement au thème, bâti sur une idée mélodique — donc musicale —, la logique de la cellule est d'ordre extra-musical.

La structure de cette section du Gloria pourrait être décomposée en cinq plages différentes dont voici le détail :

— **Première plage :** (mesures 205 à 213)

Les basses, seules, introduisent le thème principal à la mesure 205. Celui-ci, en doublure aux cordes graves, n'a pas toute la religiosité qu'on pourrait attendre. Il a un caractère franc, décidé, qui le rapproche d'une marche. L'anacrouse et la sixte majeure ascendante de tête, peuvent se retrouver dans de nombreux ouvrages lyriques de VERDI :

Giuseppe VERDI, 1853, "La Traviata"

Il est accompagné par des pizzicati de violons et altos.

— **Deuxième plage :** (mesures 213 à 225)

La cellule correspondant au mot miserere se voit développée en imitation : les ténors répondent aux alti et soprani (en doublure à la sixte), tandis que les basses, doublées par les cors, émettent une longue pédale de dominante. Quelques bois, qui se sont joints aux cordes, sont instrumentés de telle manière, qu'ils restent dans une palette sombre, malgré l'évolution de la dynamique générale.

— **Troisième plage :** (mesures 225 à 233)

Un appel cuivré de trompette rassemble toutes les voix : le chœur entonne alors le thème à l'unisson. Ce procédé n'est pas nouveau, dans la mesure où de célèbres exemples antérieurs sont encore dans la mémoire mélodique de l'époque (ex. : "Nabucco" de VERDI). Tout l'orchestre y est présent.

— **Quatrième plage :** (mesures 233 à 251)

Une marche harmonique fait osciller la tonalité générale vers la b Majeur. Le thème est toujours le même (toutefois, transposé un ton et demi plus haut), et prend une "fraîcheur toute nouvelle ; les soprani sont seules avec les cordes et les bois. Progressivement, leurs interventions mélodiques vont démentir le sens de leurs paroles. Sous cet édifice "charmant" — si peu religieux —, se cache une clarinette qui brode un tissu d'arpèges quelque peu bucolique :

La fin de cet épisode amène une transition vers la nouvelle plage. Encore une fois, PUCCINI utilise une batterie d'artifices théâtraux : le crescendo rossinien, les roulements soutenus de timbales, l'adjonction progressive d'instruments, l'accélération rythmique.

— **Cinquième plage :** (mesures 251 à 272)

Le sentiment de marche inéluctable est renforcé par une ponctuation rythmique en forme de pulsation. Le tuba accentue les premier et troisième temps de la mesure à 4/4. Le thème, joué en double forte, rappelle le canon (les basses et alti précèdent les deux autres pupitres), l'orchestre joue en tutti. Entre les mesures 259 et 263, on assiste à nouveau à un jeu d'imitations sur **"deprecationem".** La conclusion (265-269) est exprimée en piano subito, dans un rythme plus ralenti. Quatre mesures d'orchestre (269-272) servent de ciment avec la nouvelle section "Quoniam tu solus sanctus".

L'esthétique de la Messa di Gloria

L'écriture de cette messe semble poser de nombreux problèmes esthétiques et philosophiques. D'emblée, l'une des questions à soulever serait de savoir si le texte de l'Ordinaire doit imposer aux compositeurs une "mentalité" religieuse que l'auditeur serait capable de déceler. Si la réponse pouvait être affirmative — doutons-en —, il faudrait alors définir ce qui rapproche des œuvres aussi différentes que la "Missa Prolationm" de OCKHEGEM, la "Messe en si" de BACH, la "Grande Messe en ut m." de MOZART, la "Messe Glagolitique" de JANACEK, la "Missa Solemnis" de CHAILLEY... S'il est évident que la messe de PUCCINI ne "sonne" pas d'une manière très catholique, devrions-nous pour autant la rejeter ou nous en moquer ?

Elargissons donc notre approche, en nous demandant quel devrait être le rapport entre la religion et l'art musical. Dans la mesure où nous pensons que le musicien doit avoir une conception cistercienne de son rôle, n'irions-nous pas vers une certaine uniformité artistique ? Convenons donc, en ayant un regard rétrograde, qu'à partir du moment relativement tardif où la musique sera tolérée à l'église, le musicien exercera son libre arbitre relatif — qui lui vaudra de temps en temps quelques déboires —. C'est ainsi que l'histoire de la messe va être composée d'une diversité d'œuvres, qui, vues sous un angle strictement musical, retracent l'évolution des styles, des époques, des genres. Comment la messe de PUCCINI dérogerait-elle à la règle ? Le problème de son caractère religieux est donc un faux problème. D'autre part, nous savons, aujourd'hui, que des fragments de cette messe furent utilisés dans certains opéras de PUCCINI, sans que nous jugions ces œuvres peu dramatiques...

Dans l'Ordinaire de cette messe, PUCCINI préfère les parties les plus dramatiques de la liturgie, annonçant ainsi ses ouvrages ultérieurs. Considérée d'un point de vue esthétique, elle ne déparie pas avec le reste de la production de l'auteur. Les compositeurs italiens d'opéras du XVIIIe et du XIXe siècles (comme ROSSINI, DONIZETTI, CIMAROSA, VERDI) ont d'ailleurs suivi une voie tout à fait parallèle.

Rapport du professeur Pierre Baqué

En janvier 1989, le professeur Pierre Baqué remettait au ministre de l'Education Nationale un rapport sur les "Enseignements et Activités artistiques". En voici quelques extraits significatifs :

AVANT PROPOS

Pour ceux qui nient

Pour ceux qui croient

Pour ceux qui doutent

• La société française n'est pas indifférente à l'art, du moins dans certaines de ses manifestations et de préférence lorsqu'il est consacré par l'histoire et promu par les médias. Ainsi, les grandes expositions drainent des foules respectueusement extasiées et quelques films, pas forcément commerciaux, totalisent un nombre considérable d'entrées. Par ailleurs, la valeur marchande prise par une certaine peinture, que se disputent de riches amateurs orientaux, conforte chacun dans cette idée que ce qui coûte cher a du prix et donc mérite le respect.

En revanche, cette même société se montre très réticente vis-à-vis des enseignements artistiques. Certes, ceux qui ont un caractère professionnel de haut niveau bénéficient d'une certaine aura surtout s'ils sont assurés dans quelques établissements prestigieux et d'accès difficile. Mais pour les autres, ceux qui concernent quelques millions de jeunes, le public reste indifférent ou même réservé. Perdus dans l'enseignement général, ces enseignements artistiques lui paraissent tout à la fois insuffisants et trop consommateurs de temps ; et le système éducatif lui-même reflète cette attitude en privilégiant le conceptuel au détriment du sensible, du sensoriel et du corporel.

• Les spécialistes, eux, protestent et font valoir que les enseignements artistiques pourraient apporter une contribution irremplaçable. Ils soulignent qu'ils font appel à la créativité, qu'ils développent la sensibilité, proposent une ouverture culturelle, aident à la valorisation de soi, etc. Leurs prédécesseurs parlaient de développement de l'intelligence, d'éducation de l'œil, de l'oreille et de la main, de l'affirmation du goût. Toutes considérations fondées, à des degrés divers, mises en évidences ou tues au gré des fluctuations des théories psychopédagogiques.

Convenons que ce discours, dont la légitimité et la sincérité ne sont pas en cause, a la valeur des discours incantatoires : il ne convainc, hélas, que les convaincus.

• S'il ne sert à rien de donner raison à la société qui nie ou aux spécialistes qui croient, en revanche on peut s'adresser à ceux qui doutent, en leur proposant de faire un pari, un pari sur la culture, presque pascalien.

L'avenir est incertain. Nul ne sait quelles valeurs seront fondamentales demain et de quoi l'homme vivra lorsqu'il aura satisfait à tous ses besoins matériels. Dans ces conditions, personne ne peut affirmer que l'Art, produit, consommé ou enseigné, ne jouera pas alors un rôle important. Par ailleurs, peut-on raisonnablement admettre qu'un grand pays comme le nôtre, dont le prestige est fondé sur ses idéaux et sa culture plus que sur sa force militaire et sa puissance économique, laisse en déshérence une composante de son système éducatif quand il fait de l'éducation une priorité ?

Tout cela justifie qu'on améliore quantitativement et qualitativement les enseignements et activités artistiques pour en faire une composante efficace de l'acte éducatif et une voie d'accès à la culture pour le plus grand nombre. Il y a là matière à grand dessein, mais un grand dessein dont la réalisation demandera de l'opiniâtreté, un recours constant au dialogue, une continuité de la volonté politique et pour tout dire, du temps : **un grand dessein** qui se réalisera sans doute, mais à **petits pas.**



• **Au collège**, il existe un déficit en heures non assurées de l'ordre de 6 % en arts plastiques et de 15 % en éducation musicale. Il faut le résorber, parce que la loi en fait obligation à l'Etat et parce que la crédibilité de l'action en faveur des enseignements artistiques en dépend pour une bonne part.

• **Au lycée professionnel,** l'enseignement artistique est représenté par une seule discipline appelée "éduca-

tion artistique et arts appliqués" pour laquelle les horaires ne sont pas toujours très clairement arrêtés.

La musique, elle, n'y a jamais été enseignée. Or, la loi relative aux enseignements artistiques du 6 janvier 1988 en fait une discipline désormais obligatoire. La situation nouvelle, créée par le législateur, apparaît, pour l'instant, strictement insoluble. Il faudra quand même la prendre en compte.(...)

• Avec qui agir ? Où sont les acteurs ?

La réponse institutionnelle est claire : à l'Ecole. Ce sont les maîtres, formés à cet effet.

La réponse réaliste est, elle, plus nuancée. En effet, si l'on veut bien admettre que le champ du savoir ne cesse de s'élargir, si l'on constate que les missions confiées à l'Ecole se multiplient, se diversifient et divergent parfois, la question se pose alors de savoir si l'institution scolaire peut tout assumer comme elle le faisait aux temps de l'instruction publique alors qu'elle devait apprendre "seulement" à lire, écrire et compter.

En réalité, il paraît de plus en plus improbable qu'elle puisse à elle seule prendre en compte tous les aspects de la formation des jeunes et notamment au plan artistique.

C'est improbable et peut-être même non souhaitable car circonscrire cette formation artistique au temps et à l'espace scolaires, c'est se résigner à des horaires nécessairement réduits, c'est courir le risque que cet espace tende à se constituer comme un ghetto culturel, c'est entretenir le hiatus entre l'Ecole et son environnement, c'est déresponsabiliser gravement ce dernier. Or, si l'on vise effectivement l'accès de tous à la culture artistique, il faut agir pour que cet objectif soit également pris en compte par d'autres, hors temps scolaire et hors espace scolaire.(...)

En réalité, l'Ecole a un rôle à jouer, dans l'Ecole mais aussi **hors de l'Ecole** : en participant à la définition des objectifs, en mettant sa connaissance des jeunes au service de la communauté, en conduisant une réflexion sur les méthodes.(...)

• Que ne faudrait-il pas (plus) faire ?

– Recruter les instituteurs-maîtres formateurs à partir d'un concours d'aptitude qui ne donne aucune garantie sur leur compétence à exercer une fonction de conseiller spécialisé,

– accepter que les intervenants extérieurs puissent se substituer totalement aux maîtres (cf. le cas de la Ville de Paris) qui, dès lors, ne se sentent plus guère concernés par les enseignements artistiques.(...)

– continuer à traîter de la même façon arts plastiques et éducation musicale alors que presque tout, objectifs, méthodes et moyens, les différencie.(...)

– supprimer trop souvent les heures destinées à l'option complémentaire d'arts plastiques et d'éducation musicale.

• Que faudrait-il faire ?

– rééquilibrer les horaires de formation (des maîtres) pour pouvoir doubler ceux d'arts plastiques et d'éducation musicale qui passeraient, pour chacune de ces disciplines, de 1 heure à 2 heures hebdomadaires.(...)

– améliorer les conditions d'exercice des enseignants d'arts plastiques et d'éducation musicale en alignant – peut-être progressivement – leur maxima de services sur celui des autres disciplines.(...)

– réfléchir à la possibilité de réviser les objectifs, contenus et méthodes de l'éducation musicale :

  – pour prendre appui sur la demande des jeunes en matière de consommation et de pratique musicales,

  – pour stimuler l'intérêt des étudiants hésitant à se tourner vers le professorat,

  – rechercher le moyen d'introduire la musique dans les lycées professionnels en application de l'article 2 de la loi relative aux enseignements artistiques.(...)

– implanter des postes en lycée (notamment pour les arts plastiques),

– étendre aux professeurs d'arts plastiques et d'éducation musicale de la série A3 les bénéfices de la 1re chaire,

– aligner les maxima de services sur ceux des autres disciplines.(...)

– réfléchir à une autre conception des premiers cycles (universitaires) en arts, handicapés par le niveau souvent faible des étudiants dont certains n'ont pas eu de formation artistique depuis la classe de 3e des collèges.(...)

– introduire une formation artistique dans les Ecoles Normales Supérieures faisant suite aux options arts plastiques et musique du concours d'entrée,

– d'une façon générale, donner aux élèves de certaines grandes écoles (et notamment de l'ENA) la possibilité d'acquérir ou de conforter une culture artistique nécessaire au plein exercice de leur futur métier de "décideur".(...)

– stimuler la recherche universitaire en pédagogie artistique pour qu'il y ait des incidences sur les enseignements artistiques dans les premiers et seconds degrés.

– créer une cellule de recherche à l'I.N.R.P. avec plusieurs sections (arts plastiques, cinéma-audiovisuel, éducation musicale, théâtre-expression, dramatique, notamment),

– développer l'action de l'I.P.M.C. en direction des collèges.(...)

• **Statut des maîtres**

– Seuls les enseignants d'arts plastiques et d'éducation musicale en collège et lycée constituent une catégorie administrative spéciale astreinte à des horaires hebdomadaires plus lourds de 2 heures. Il existe à cela des raisons historiques qui ont largement perdu de leur validité depuis que les concours de recrutement ont été harmonisés (CAPES ET Agrégations).

Confrontés aux exigences d'un métier difficile, chargés chaque semaine de 17 à 20 classes différentes d'un effectif total compris entre 400 et 500 élèves, les professeurs du second degré chargés des enseignements artistiques ressentent comme un injustice que leurs maxima de service restent supérieurs à ceux de leurs collègues. Mettre fin à cette inégalité des charges devient une nécessité. Une telle décision marquerait la volonté de revaloriser les enseignements artistiques et les maîtres qui en sont chargés.(...)

• **...et s'il faut une conclusion**

Le sujet que nous avons abordé est vaste, complexe et d'approche malaisée. Passionnant il devrait toujours être examiné sans passion. Or, il fait l'objet de polémiques et de procès d'intention. Il donne lieu à des commentaires hâtifs et définitifs. Il n'échappe pas aux intérêts catégoriels et aux appréciations corporatistes.

Pour le traiter, il eut été tentant de proposer des solutions brillantes maximalistes... et inapplicables. Il est plus raisonnable d'énoncer des réponses opératoires même si elles risquent d'apparaître un peu ternes.

Au vrai, peut-il en être autrement? le problème en question est bien un problème de société et, à ce titre, il appartiendrait à la société tout entière d'en exiger la solution. Or, convenons-en, la société n'exige rien pour l'instant. Dans ces conditions, le ministère chargé de l'éducation, souvent interpellé par commodité, n'est ni le seul coupable, ni le seul détenteur de réponses. Il les partage avec d'autres départements ministériels et notamment avec le ministère chargé de la Culture, son partenaire privilégié dans toutes les actions innovantes et sans lequel rien ne se fera de différent. Il les partage encore avec les collectivités territoriales et les élus, avec les associations, avec les parents.

Le danger serait que ce partage devienne partition et que chacun travaille de son côté, dans l'ignorance ou la méconnaissance de l'action des autres. Dorénavant, l'important serait que tous ces acteurs s'organisent, se fédèrent et œuvrent dans un souci de complémentarité. Il n'est pas à exclure que le ministère chargé de l'éducation ait à jouer, là un rôle nouveau, celui de coordonnateur garantissant :

Le droit pour tous à la culture artistique

QUELQUES CHIFFRES EMPRUNTÉS AU RAPPORT BAQUÉ

Enseignement et activités artistiques au ministère de l'Education Nationale

• A l'Ecole élémentaire :

– 1 heure hebdomadaire d'Education musicale,

– 4 à 5 heures hebdomadaires d'Education musicale dans 203 classes musicales à horaires aménagés accueillant 3 976 élèves (avec la Culture).

• A l'Ecole Normale :

– 50 heures d'Education musicale sur 2 ans.

• En 1988-89, on comptait :

– 51 ateliers de 3 heures hebdomadaires d'Education musicale et de Danse,

– 155 professeurs d'Ecole Normale en Education musicale,

– 221 instituteurs-maîtres formateurs en Education musicale.

– 1 heure hebdomadaire d'Education musicale en collège,

– 6 h 30 à 7 heures hebdomadaires de musique dans les classes musicales à horaires aménagés de 46 collèges accueillant 4 866 élèves (avec la Culture),

– 101 lycées proposent une A3 Education musicale avec 988 élèves (préfiguration en 1967),

– 28 lycées proposent un baccalauréat de Technicien F 11 Education musicale avec 342 élèves, dont 36 sont en option Danse assurée par 7 établissements (lancement de l'option Musique en 1972, et de l'option Danse en 1977, avec la Culture),

– 2 350 chorales et ensembles instrumentaux accueillent 60 000 élèves,

– 5 092 enseignants en Education musicale, soit :

- 287 agrégés,
- 2 137 certifiés,
- 599 adjoints d'enseignement et chargés d'enseignement,
- 2 069 PEGC (1987-88),

– 20 universités à filière Musique (création en 1985) avec 507 étudiants de 1er et 2e cycles.

L'enseignement de la musique au ministère de la Culture (1987-88)

– 2 Conservatoires nationaux supérieurs de musique, avec 1 490 élèves,

– 32 Conservatoires nationaux de région, avec 47 215 élèves,

– 98 Ecoles nationales de musique, avec 82 324 élèves,

– 176 Ecoles municipales agréées, avec une estimation de 70 000 élèves.

Financement public des Enseignements artistiques (année 1984, sources : ministère de la Culture)

– Ministère de l'Education nationale	48,6 %
– Communes de plus de 10 000 habitants	39,4 %
– Ministère de la Culture	9,6 %
– Départements	1,9 %
– Régions	0,5 %
Total : 100 %	**(soit 5 019,3 MF)**

LE CONSERVATOIRE NATIONAL DE RÉGION DE MUSIQUE DE LYON

RECRUTE

UN PROFESSEUR DÉLÉGUÉ AUX ÉTUDES ADJOINT AU DIRECTEUR DU C.N.R.

(déchargé de cours, temps hebdomadaire réglementaire : 37 H 30)

Chargé notamment des secteurs de l'Etablissement en convention avec l'Education Nationale (Moniteurs en écoles élémentaires, Classes à aménagement d'horaires, animations scolaires, etc.)

CONDITIONS :
Peuvent postuler :
- Les candidats titulaires d'un C.A. de professeur,
- Les personnels en place similaire dans une Ecole Nationale ou Municipale de Musique,
- et par voie de détachement les professeurs certifiés ou agrégés d'Education Musicale du Ministère de l'Education Nationale.

RÉMUNÉRATIONS :
Echelle indiciaire de Professeur :
- 1er échelon : indice brut 433/Majoré 375
- 9e échelon : indice brut 801/Majoré 652
  + indemnité horaire complémentaire

PRISE DE FONCTION : 1er septembre 1990

DATE LIMITE DE DÉPÔT DES DOSSIERS : 15 MAI 1990

Renseignements et Inscriptions : 4, montée de Fourvière - 69321 LYON Cedex 05
Tél. : 78.25.91.39

OFFRES D'EMPLOI

• SAINT HERBLAIN

recrute pour son E.M.M, 1 Directeur adjoint - 1 professeur de trompette - 1 professeur de violoncelle pour septembre 1990.

Ecrire avant le 23 Avril (c.v. copie des diplômes) à Monsieur le Maire, Hôtel de Ville. B.P. 167 - 44802 ST-HERBLAIN Cedex.

• SOISSONS

Le C.M.M. recrute pour la rentrée 1990 un professeur de Formation musicale, titulaire du C.A.

Dossiers à Monsieur le Maire 02209 - SOISSONS Cedex.

Renseignements auprès de Alain Voirpy, Directeur du Conservatoire.

• BLOIS - BEAUVAIS - GRENOBLE

MULHOUSE recrute professeurs de Formation musicale.

"L'INVITATION AU VOYAGE"

Essai de corrélation entre la diction du poème de Charles Baudelaire et la mélodie d'Henri Duparc

par **Bernard et Huguette FLAMENT**
I.U.T. de Saint-Nazaire / Centre d'Études Métriques
Université de Nantes et Université des Sciences Humaines de Strasbourg

"Poésie, musique : deux monstres sacrés dont on a maintes fois envisagé le duel !"

(Pierre Boulez, "Poésie – Centre et Absence – Musique", in "Points de Repère", Ed. du Seuil, 1981, p. 1717

"L'Invitation au Voyage" est le titre donné par Charles Baudelaire à deux de ses poèmes : l'un fait partie des "Fleurs du Mal" ("Splenn et Idéal", LIII, in "Œuvres Complètes", Pléiade, 1975, tome I, pp. 53-54), l'autre constitue une des pièces du "Spleen de Paris" (pièce XVIII, in ibid, tome I, pp. 301 à 303). Les deux poèmes sont sensiblement contemporains, le poème en vers étant cependant légèrement antérieur à la pièce en prose : le poème des "Fleurs du Mal" a en effet été publié pour la première fois le 1er juin 1855 dans la "Revue des Deux Mondes", alors que le poème en prose tel qu'il figure dans le "Spleen de Paris" a été publié deux ans plus tard, plus exactement le 24 août 1857 dans "Le Présent".

Dans le poème en prose, Baudelaire s'interroge : "Un musicien a écrit *l'Invitation à la valse* ; quel est celui qui composera *l'Invitation au voyage*, qu'on puisse offrir à la femme aimée, à la sœur d'élection ?" ("Œuvres Complètes", Pléiade, tome I, p. 302). Ch. Baudelaire fait bien sûr allusion ici à "l'Invitation à la valse" de Carl Maria Von Weber (1819) qui, note Claude Pichois, n'a pas cessé d'être célèbre, précisant d'ailleurs qu'elle a éte reprise dans le "Freischütz" en 1821 par Weber lui-même et qu'elle a été transcrite par Berlioz en 1841 (cf. Baud., "Œuvres Complètes", Pléiade, tome I, p. 1324, note 2). Sans doute Baudelaire a-t-il été le propre compositeur de "L'Invitation au voyage", allant jusqu'à en composer deux "versions", l'une en vers, l'autre en prose, si toutefois on considère le terme de composition au sens large et si on admet le fait de pouvoir *composer* un poème. Notons cependant – et c'est cet aspect qui va nous intéresser tout particulièrement – que "L'Invitation au voyage" va inspirer un certain nombre de compositeurs, musiciens cette fois et s'il est vrai que le poème en vers des "Fleurs du Mal" sera "mis en musique" en 1863 – donc du vivant du poète – par son ami Jules Cressonnois (1), ainsi d'ailleurs que l'a été "Harmonie du Soir" (cf. Baud. "Œuvres Complètes", "Les Fleurs du Mal", XLVII, tome I, p. 47), il inspirera aussi des compositeurs tels que de Pénavaire, E. Chabrier, Hillemacher, G. Huë, Prosper Pascal et bien d'autres encore. C'est néanmoins sans conteste la mélodie composée par Henri Duparc (1848-1933) pendant le siège de Paris en 1870 qui est restée la plus célèbre.

L'attirance d'Henri Duparc pour la poésie est indéniable : sans doute a-t-il composé de la musique instrumentale et orchestrale ; il n'en reste pas moins que ce sont ses mélodies qui sont les plus connues et qui lui ont permis de passer à la postérité. Nous ne détaillerons évidemment pas

---

(1) Dans une lettre adressée en toute vraisemblance à Madame Charles Hugo, fin 1865 ou début 1866, Baud. écrit : "Madame, voici des mélodies de mon ami M. Cressonnois, que je n'ai jamais entendu exécuter. Je compte un peu sur vous pour me faire cette grâce". (Baud., "Corresponces", Pléiade, 1973, tome II, p. 559). Cl. Pichois note que "Jules Cressonnois (né en 1823), dont c'est la seule apparition dans la correspondance, dirigea les musiques des cuirassés de la Garde impériale, des guides et de la gendarmerie. Il a écrit des mélodies sur des poésies de Hugo et surtout de Banville. Il a mis en musique en 1863 *Harmonie du Soir* et *L'Invitation au voyage* et fut donc, avec Villiers de l'Isle-Adam, le premier compositeur" (Ibid., "Correspondance", Pléiade, tome II, p. 944, note 4).

ici l'œuvre de cet élève de César Franck qui, faut-il le souligner, a été l'ami de Francis Jammes ainsi que de Paul Claudel, ce qui concrétise d'emblée ce goût très fort pour la poésie, fût-elle en *prose* (2).

C'est cet aspect de sa production musicale qui est, dans la plupart des cas, retenu. Ainsi : "Dans sa production, toute de jeunesse, on pourrait presque laisser de côté sa principale œuvre symphonique pour retenir seulement la douzaine de mélodies qu'il composa aux environs de sa vingtième année, mais ne publia que vingrt-cinq ou trente ans plus tard : *L'Invitation au voyage, Phydilé, Chanson triste, La Vie antérieure*, etc..., souvent appelées *lieder* par allusion aux meilleures productions de Schubert et de Schumann" ("Hist. de la musique" sous la direction de Roland-Manuel, Encycl. de la Pléiade, tome II, du XVII[e] s. à nos jours, Gallimard, 1973, p. 896 – l'école franckiste). Si on se réfère au catalogue des œuvres d'Henri Duparc, et plus précisément des mélodies (cf. "Dict. de la musique – Les hommes et leurs œuvres" publié sous la dir. de Marc Honegger, Bordas, 1970, tome I, p. 296), il est certain que les poèmes de Baudelaire ont exercé un réel attrait sur Duparc : "l'Invitation au voyage a été écrite en 1870, créée probablement en 1872, "la Vie antérieure" a été composée entre 1876 et 1884 ; quant à "Recueillement", ce poème avait suscité l'intérêt de Duparc, mais la mélodie, perdue, était restée inachevée.

Baudelaire est le poète privilégié de Duparc, même si ce dernier a composé des mélodies à partir d'autres poètes : "H. Duparc n'écrivit que quelques mélodies entre 1865 et 1885. Elles sont toutefois d'une réelle importance car elles représentent en France un courant lyrique romantique parent du "Lied" allemand. Les thèmes d'inspiration célèbrent tous un état d'âme très intériorisé (quête de l'amour, désespoir, extase) ou une réflexion métaphysique (rêve, au-delà, vie antérieure). Ch. Baudelaire est le poète qui convient le mieux au style du compositeur, mais celui-ci n'exclut nullement les Parnassiens (Ch. M. Leconte de Lisle) ni quelques poètes contemporains d'une esthétique moins affirmée (Jean Lahore ou Armand Sylvestre)" (in Dict. de la musique : Formes, techniques, instruments", sous la dir. de Marc Honneger, Bordas, 1976, tome II, art. "Mélodie", p. 590).

L'attrait que suscite la poésie pour Duparc a un parallèle qui est l'attrait suscité cette fois par la musique chez Baudelaire. Le poète n'a-t-il pas d'ailleurs intitulé l'un de ses poèmes "La Musique"? (in "Les Fleurs du Mal", LXIX, Pléiade, 1975, tome I, p. 68) et ce poème ne débute-t-il pas ainsi :

"La musique souvent me prend comme une mer !" (v. 1)

Il est un fait : Baudelaire aimait tout particulièrement la musique. Le moment privilégié de la vie musicale du poète fut la découverte de Richard Wagner. Lorsque ce dernier vint à Paris, au début de 1860, donner trois concerts faits des ouvertures et des fragments du "Vaisseau Fantôme", de "Tannhäuser", de "Lohengrin" ainsi que du prélude de "Tristan et Yseult", Baudelaire se déclare avec enthousiasme pour une forme d'art qu'il considère comme une révélation. Au milieu d'une critique hostile, il écrit une lettre à Richard Wagner, en date du 17 février 1860 : "Avant tout, je veux vous dire que je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée... D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard, en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer". (Ch. Baud., "Lettre à Richard Wagner", vendredi 17 février 1860).

Wagner consignera dans son autobiographie : "Une connaissance plus intéressante encore fut celle du poète Baudelaire... Le ton singulièrement fantasique et hardi de ses épanchements me fait deviner en Baudelaire un esprit extraordinaire qui poursuivait avec une fougueuse énergie et jusque dans leurs dernières conséquences les impressions qu'il avait reçues de ma musique". (Richard Wagner, "Ma Vie", Plon, 1917).

Baudelaire, on le sait, a analysé les impressions que lui laissait la musique dans l'étude consacrée, en 1861, à Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris (cf. Baud., "Œuvres Complètes", Pléiade, 1975, tome II, pp. 779 à 815) ; il y conçoit "pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase *faite de volupté et de connaissance*, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel" (Ibid., tome II, p. 785). Une autre similitude concerne les "Correspondances" : il aspire à une harmonie renouvelée, où les diverses techniques se mêlent et se prêtent leurs moyens d'expression pour traduire un monde surnaturel. Cela rejoint l'idée du syncrétisme des arts chère à Wagner. Tous deux désirent dépasser le monde sensible pour arriver, par le jeu des analogies universelles, à l'harmonie.

André Ferran (in "L'Esthétique de Baudelaire", Thèse, Paris, 1933, p. XIII) note que "le nom de Wagner appelle invinciblement celui de Baudelaire. Celui-ci se retrouve en Tannhäuser" [...] [Parallèlement], "En écoutant Wagner, il a construit des visions, conçu des tableaux, rêvé d'espace et de profondeur, comme il a écouté, en face de Delacroix, les symphonies de la couleur".

(2) Sur les liens d'amitié qui unirent Henri Duparc et Francis Jammes, on pourra se référer à leur correspondance présentée dans l'ouvrage : "Henri Duparc. Une amitié mystique avec Francis Jammes". Notes et préface de Guy Ferchault, Editions d'aujourd'hui, coll. "Les Introuvables", 1984 (éd. conforme à l'édition originale du Mercure de France, 1944).

On pourrait bien sûr développer cet aspect d'interférence sur le plan de l'esthétique entre Baudelaire et Wagner (3) et (4), et étendre ce type de réflexion à d'autres "couples" poète-musicien : les exemples en effet ne manquent pas et on pourrait mentionner, pour s'en tenir au cas de poètes français, aux poèmes de Paul Éluard "mis en musique" par Francis Poulenc, à ceux de Mallarmé, de René Char transcrits musicalement par Pierre Boulez ou aux "Illuminations" d'Arthur Rimbaud dans la "version" musicale de Benjamin Britten.

Il est à noter que les textes en prose n'ont pas eu la faveur des musiciens, hormis ceux que l'on peut qualifier de poétiques. Ce sont en effet essentiellement les poèmes – et plus précisément les poèmes en vers – qui ont inspiré les musiciens, tant il est vrai que poésie et musique sont liées étroitement et relèvent en quelque sorte de la même essence. La poésie n'est-elle pas *déjà* musique et n'évoque-t-on pas la musique des vers ? (5). Ch. Baudelaire peut à juste titre être considéré chronologiquement comme le premier musicien de ses propres vers. Même si la prose dite non poétique peut être musicale et qu'un rythme et une mélodie peuvent être dégagés, c'est la poésie en vers, mais aussi en prose qui est assimilée à la musique et qui, par là-même, a "servi" de support aux mélodies des compositeurs. Sans doute parce que, d'emblée, elle inspire une mélodie. Béatrice Didier souligne cette interférence en l'étendant au langage et bien que sa remarque concerne le XVIII[e] siècle, on peut, à bien des égards, la considérer comme applicable à une échelle de temps beaucoup plus vaste. "La réflexion sur la musique, écrit-elle, ne peut se dissocier au XVIII[e] siècle d'une réflexion linguistique puisque sans cesse intervient la comparaison entre parole et chant, et que l'idée d'une origine commune est extrêmement répandue" (in "La musique des Lumières", P U F Ecriture, Paris, 1985, chapitre 4, p. 153).

"Toute poésie était initialement destinée à être chantée", affirme Pierre Boulez ("Poésie – Centre et Absence – Musique", in "Points de repère", op. cité, p. 174) ; cette affirmation nous renvoie sur le plan historique et à l'origine même de la poésie (6). Henri Meschonnic note aussi cette "histoire commune de la musique et de la poésie" ("Critique du rythme", Verdier, Paris, 1984, p. 127), écrivant que "l'on a chanté la poésie" (ibid., p. 121). Actuellement, dans notre civilisation et depuis Ronsard (ibid., p. 121), la poésie n'est plus chantée. C'est au musicien à restituer l'élément-chant du texte poétique destiné *uniquement* à être dit (7).

Nous nous proposons, à partir de "l'Invitation au voyage", poème des "Fleurs du Mal", d'essayer d'établir des réseaux de corrélation pouvant exister entre le poème de Baudelaire et la mélodie de Duparc. Nous nous sommes demandé si la création même des mélodies musicales – et en particulier celle de "l 'Invitation au voyage" – ne reposait pas *sur* (ou n'était pas influencée *par*) des structures rythmiques et mélodiques telles qu'elles étaient susceptibles de se dégager lors de la diction du poème, influencée elle-même sans nul doute par la structure versifiée de ce poème.

Les traités de diction s'appuient sur l'oralisation des poèmes ; en effet, si ces derniers peuvent être lus mentalement, la lecture à voix haute ajoute une dimension sonore, source de rythme et de mélodie. La parole, élément vocal d'une langue, contient les trois paramètres acoustiques fondamentaux présents également dans toute musique : la durée, l'intensité et la fréquence fondamentale (Fo). Il nous a semblé que consciemment ou inconsciemment le musicien pouvait transposer les éléments fondamentaux de la diction poétique au niveau de sa création musicale. Le but de cette étude est en quelque sorte, dans un deuxième temps plus analyste, d'évaluer comment et dans quelle(s) proportion(s) s'effectue, pour reprendre une expression de Pierre Boulez, "la transfusion de poésie à musique" ("Poésie – Centre et Absence – Musique", in "Points de repère", ouvr. cité, p. 185).

Nous disposions, pour cette partie analytique – et contrastive – de plusieurs types de "documents" :

---

(3) Pierre Boulez écrit encore à ce sujet : "Je n'oublie pas que Baudelaire – à propos de Wagner – Hoffmann, Balzac ont écrit sur la musique, son esthétique, sa signification, des pages qu'un compositeur n'a jamais été en mesure de formuler..." ("Nécessité d'une orientation esthétique", in "Points de repère", op. cité, p. 55).

(4) On pourra, en ce qui concerne le goût de Baudelaire pour la musique, se reporter à l'étude suivante : Huguette Philippi-Flament, "Structures rythmiques et signification dans trois poèmes de Baudelaire", mémoire de maîtrise, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1970, plus spécialement pp. 198 à 202.

(5) De par sa nature *déjà* musicale, le poème en vers peut constituer pour le musicien un soutien ou au contraire un obstacle, "au motif qu'on ne met pas la musique en musique", comme nous le fait remarquer justement B. de Cornulier.

(6) "De l'unité originelle est sortie une dualité ; de la *mousiké* sont nées la poésie et la musique. Ce n'est que maintenant, ce n'est qu'au sein de l'histoire occidentale, qu'il est devenu possible de séparer de façon précise la musique et la langue l'une de l'autre. Dès lors, existe également, comme en souvenir de l'origine commune, la nostalgie de l'une pour l'autre, la tendance à mutuellement se compléter" (Thrasybulos Georgiadès, "Musique et rythme chez les Grecs", dans "Poésie", n° 20, 1er trim. 1982 (pp. 71-99), p. 91 cité par Henri Meschonnic, "Les Etats de la Poétique", P U F Ecriture, 1985, pp. 115-116).

(7) Cf. encore Daniel Delas et Jacques Filliolet, "Linguistique et poétique", Larousse Université, 1973 et plus particulièrement "Poésie musicale, poésie visuelle" (pp. 160-165) : "Tous les textes les plus anciens de toutes les civilisations établissent un lien intime entre la musique et le langage poétique" (p. 161)... "lien intime qu'entretenaient musique et poésie à l'origine. La musique n'était pas ornement complémentaire, comme on se le figure parfois en généralisant les données d'une situation récente ; *langage poétique et musique étaient co-extensifs.* Parallèlement, se trouve affirmée l'exclusivité nécessaire du mode oral d'exécution et de perception. La situation de la poésie était donc la même que celle de la musique : pas d'existence indépendante de l'exécution". (p. 162).

– en ce qui concerne la diction du poème, nous disposions d'un enregistrement réalisé par Mademoiselle Monique Parent, qui a été professeur à l'Université de Strasbourg ; cet enregistrement a été effectué dans le studio du laboratoire de l'Institut de phonétique de cette Université, dirigé par Madame Péla Simon ;

à partir de cet enregistrement, un tracé mingographique a été obtenu dans ce même Laboratoire, nous permettant d'appréhender les différents paramètres acoustiques : durée (en centisecondes), intensité (en décibels), fréquence fondamentale (Fo – en hertz) (8) ;

– sur le plan musical, nous disposions de la partition, dans l'édition de 1911 qui regroupe 13 mélodies d'Henri Duparc : Editions Salabert, Paris (Copyright 1911 by Rouard, Lerolle et cie), dans le ton original, en l'occurrence pour "Voix élevées". Guy Ferchault, sur la pochette du disque Erato (cf. ci-après) indique que "si l'on excepte les "Six Rêveries" et les "Feuilles volantes" pour piano, le poème symphonique "Léonore", le nocturne "Aux étoiles", les "Ländler" et la "Danse lente" pour orchestre, la "Sonate" pour piano et violoncelle et le Motet "Benedicat vobis dominus", l'œuvre qu'Henri Duparc nous a léguée se réduit à 17 mélodies. Le **recueil** publié par Rouart Lerolle (1911) en contient 13 ; deux d'entre elles : "Soupir" et "Chanson triste" figuraient déjà dans leur version primitive parmi les cinq mélodies éditées ches Flaxland (1870) aux côtés de la "Sérénade", du "Galop" et de l'admirable et prophétique, mais hélas ! trop peu connue, "Romance de Mignon" ; un duo : "La Fuite" (1872) complète ce catalogue, certes trop bref, mais qui suffit, en raison de sa qualité, à classer Henri Duparc parmi les plus purs génies dont s'honore la musique française". Ajoutons que ce recueil a été publié du vivant de Duparc, puisque ce dernier est mort en 1933.

(à suivre)

(8) Nous tenons à exprimer ici toute notre gratitude à Mademoiselle Monique Parent qui a été professeur de stylistique à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et qui a bien voulu "dire" le poème "l'Invitation au voyage" de même d'ailleurs que quatre autres poèmes de Charles Baudelaire. Signalons que c'est sous sa direction que nous avons travaillé à une thèse de doctotat (Huguette Flament, "Structures sémantiques, structures syntaxiques et structures rythmiques dans "Les Fleurs du Mal" et "Le Spleen de Paris" de Charles Baudelaire" – thèse non encore soutenue à l'heure actuelle). Nos remerciements s'adressent également à Madame Péla Simon, directrice de l'Institut de phonétique de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg grâce à qui ces enregistrements ont pu s'effectuer dans le studio de son Institut. Nous remercions enfin Monsieur Gilbert Brock, technicien dans ce laboratoire, pour la qualité des enregistrements ainsi que celle des tracés mingographiques. Notons que les données chiffrées quant aux valeurs de durée, d'intensité et de Fo sont mentionnées intégralement dans les "annexes" du travail mentionné ci-dessus (cf. Huguette Flament, "Structures sémantiques...").

Courrier des Lecteurs

De Monsieur Armand ORY, Directeur de la revue **"Musique Sacrée - L'Organiste"**, 16, Place de l'Eglise, Longchamp, 88000 EPINAL.

J'ai lu avec intérêt, comme toujours, votre revue "L'éducation musicale". Votre éditorial a particulièrement retenu mon attention, et je me permets de vous envoyer un exemplaire de quelques chants polyphoniques susceptibles de rendre service aux chefs de chœur qui cherchent un répertoire sortant des sentiers battus.

— Le chœur de Rameau, à 3 voix mixtes et orgue, peu connu.

— Le Domine non sum dignus de Vittoria, dans l'édition originale à 3 voix de femmes et une voix d'homme, alors que l'on persiste à chanter un arrangement à 4 voix mixtes qui ne correspond pas à l'esprit de cette pièce.

— Deux motets de Soriano, bien plus légers et subtils que Palestrina.

— Enfin deux motets de l'école portugaise, qui, je crois, n'ont jamais fait l'objet d'une édition moderne en France, avant la nôtre. D'ailleurs, à part de rares histoires de la musique qui consacrent un article intelligent à cette école, elle demeure ignorée des chefs de chœur, malgré son caractère typique, proche de l'école flamande par sa limpidité.

Ces œuvres ont été présentées dans la revue "Musique sacrée - L'Organiste" et elles sont disponibles chez nous, ou chez les marchands de musique qui ont encore un fonds de chant choral.

Armand ORY

Claude LEFEBVRE

Vallée

par **Jean-Marie THIL**

Qui est Claude Lefebvre ?

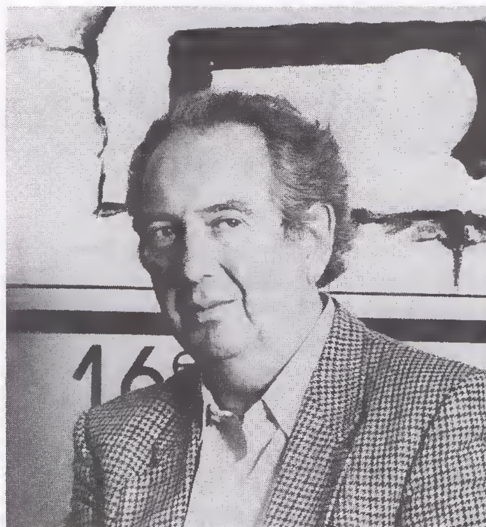
Pour l'administration : un **Professeur** d'analyse, d'écriture et de musique contemporaine à l'université de Metz, ancien professeur de la classe de préparation au... C.A.E.M. (Conservatoire de Metz).

Pour les passionnés de musique contemporaine : l'instigateur (en 1972) et le directeur des **"Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz"**, très célèbre festival ayant lieu au cours de la 3ème semaine de novembre et qui supplante avantageusement les souvenirs de Royan. Ces rencontres "sont devenues un événement majeur sur la scène internationale de la musique contemporaine..., elles présentent un panorama de la création musicale, sans à priori de nationalités ou de courants" (1) : créations mondiales, révélation de talents, conférences, tremplin pour de jeunes compositeurs. A titre d'exemple, trois musiciens de moins de 30 ans ont été programmés en 87 : Maria Cippolone, Frédéric Durieux et Volker Staub.

Pour les musiciens et chercheurs : l'instigateur et le directeur du **"Centre Européen pour la Recherche Musicale" (CERM)** qui s'est doté, au fil du temps, d'une efficace structure de recherche et d'échanges avec le monde entier, d'une bibliothèque, de studios de production, d'ateliers électro-acoustiques, d'un auditorium, etc..., le tout centralisé à Metz (2).

Pour les connaisseurs : un humaniste, chantre de la nature, **compositeur** et **poète** ayant travaillé avec Darius Milhaud et Pierre Boulez, obtenu en 1980 le Grand Prix de la SACEM pour la Musique de Chambre, et promu en 1985 Officier des Arts et des Lettres.

Et pour le grand public ? La documentation sur Claude Lefebvre étant peu accessible, nous donnons en fin d'article les catalogues complets de son œuvre et de sa discographie, actualisés en novembre 89. Et pour favoriser une approche de sa musique, nous proposons l'analyse de "Vallée" qui intéressera non seulement les classes de solfège et de cor des conservatoires, mais aussi les instituteurs et professeurs d'Éducation Musicale qui seront surpris du vif intérêt que suscite cette page contemporaine, notamment sur les très jeunes classes, même si ces dernières sont peu habituées aux langages actuels. (3)



Vallée

Quelques clés permettent de situer l'œuvre :

– Cette Vallée est celle de **la Moselle**, à Jouy-aux-Arches (au sud de Metz) où réside le compositeur et où subsistent d'importantes ruines d'un aqueduc romain.

– L'œuvre, achevée le **22 mai 1987**, est écrite pour **cor solo** "en hommage à Maurice Ravel".

– Les premières notes, très graves, doivent être rendues, selon la mention portée sur la partition, "comme

---

(1) In revue "Autrement", n° 101, p. 228.

(2) Nous publierons le catalogue des œuvres réalisées dans les studios du C.E.R.M. de 78 à août 89, dans l'E.M. de mai.

(3) PARTITION : Editions Salabert, ref. E.A.S. 18599.
DISQUE COMPACT : Salabert Actuels, SCD 8903 (distrib. Harmonia Mundi), couplé avec cinq autres œuvres assez récentes de Claude Lefebvre : Océan de Terre, Orégon, Verzweigungen, Savoure, Mosella.
Comme on le voit, en plus de l'édition de très nombreuses partitions contemporaines, la maison Salabert se lance audacieusement dans l'édition phonographique des oubliés de la grande divulgation, courage téméraire et persévérant en faveur des musiques de notre temps, qui mérite bien ce petit "coup de chapeau".

des cloches lointaines, irréelles" (4). Cela suppose un paysage vaste et profond, sans doute nocturne ou brûmeux, où les limites des capacités visuelles favorisent une accentuation de l'acuité auditive. Et sans aller jusqu'à y déceler la nécessité d'une analyse descriptive, on peut à tout le moins supposer que l'ouvrage tentera de nous faire partager l'impression très forte que ce superbe paysage mosellan a su imprimer, jour après jour, en l'âme du compositeur.

SCHÉMA D'ENSEMBLE

L'ouvrage s'échafaude à partir de **3 objets** distincts, **a**, **b** et **c** (ex. 1), très épurés au départ (5) :

Ces objets, limités respectivement à un son, un intervalle et un rythme (brève-longue) (6), s'emparent de tout l'ambitus de l'instrument en occupant successivement le grave, le medium et l'aigu, ce qui contribuera pour beaucoup au sentiment de profond équilibre qui se dégage à l'audition (7). Par ailleurs, ils insistent d'emblée sur quelques **intervalles** précis :

– la **quarte juste** : en b, en enchaînant a–c ;

– la **quarte augmentée** : en enchaînant a–b ; cet intervalle peut se subdiviser symétriquement en deux **tierces mineures**, principe qui deviendra essentiel par la suite ;

– le **chromatisme** : en lisant une note sur deux dans l'ex. 1 (do – do dièse ; fa – fa dièse).

Une fois présentés, ces objets vont graduellement **s'auto-développer**, revenant tour à tour pour élargir chaque fois davantage le travail précédent. Et le métier de Claude Lefebvre est si consommé que lorsque l'auditeur pense avoir atteint le climax de l'œuvre, un nouveau développement vient en proposer un ou plusieurs autres encore plus nets, parfois même enrichis de quelques emboîtements thématiques, si bien que, de sommet en sommet, l'intérêt se voit sans cesse renouvelé. Et ce n'est qu'à l'extrême fin que tout s'apaise, sans réel retour en arrière car le vécu contemplatif du paysage doit subsister lorsque l'on s'en arrache.

Le plan de l'œuvre peut être établi comme suit (8) :

– exposition : lignes 1 à 5,
– développement : lignes 6 à 15,
– coda : ligne 16.

EXPOSITION

l'exposition propose à la fois la "très classique" présentation thématique et, par les premiers autodéveloppements et emboîtements, l'annonce succincte des techniques d'écriture qui s'épanouiront dans la partie centrale.

L'objet a (cf. ex. 1a) qui évoque donc "des cloches lointaines, irréelles", installe d'emblée l'atmosphère calme et apaisée qu'il conservera tout au fil du discours, et qui symbolise peut-être la profonde paix intérieure engendrée par la lente imprégnation des fluides ambiants. Il se développera très peu, s'enrichissant parfois de quelques rythmes simples et courts inspirés de c, mais en se limitant toujours à sa note unique ; il constituera ainsi, principalement au milieu des passages les plus complexes, une sorte de référence originelle stabilisatrice.

Après 3 présentations de a, **l'objet b** (cf. ex. 1b) débute pianissimo à la ligne 2, à la manière d'une sollicitation lointaine qui viendrait surprendre le spectateur ; celle-ci s'impose délicatement par le début spontané de l'auto-développement de b, alternant avec a. Ce développement s'effectue par rajout : chaque réapparition reprend exactement la précédente en la prolongeant de quelques notes, ce qui aboutit à la fin de la ligne 3 à la formule suivante (9) :

On observera que cet ex. 2 s'appuie sur les intervalles déjà mentionnés dans le paragraphe précédent puisqu'après la quarte juste d'origine, nous trouvons successivement un chromatisme sous forme de double broderie, une autre quarte juste et une quarte augmentée conclusive (10).

---

(4) Nous tenons à remercier le compositeur et l'éditeur (cf. note n° 3) pour nous avoir autorisé à reproduire des citations, thématiques ou autres.

(5) Toutes nos citations thématiques, ainsi que nos mentions solfégiques en cours d'article sont, pour des raisons pratiques, textuelles. Le lecteur pourra en assurer lui-même la transposition, sachant qu'il s'agit d'un cor en fa.

(6) la 2e note de c, écrite sans hampe, "exprime une noire plus libre" selon la mention portée par le compositeur.

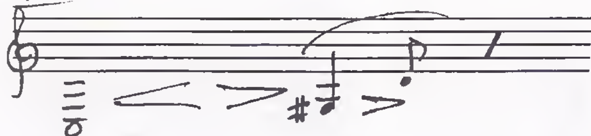
(7) Par contre, cela constitue un surcroît de difficulté pour l'exécutant. On se souvient de la réelle sagesse des orchestrateurs romantiques qui avaient dévolu des rôles précis aux différents cors, principalement au 4e qui "se spécialisait" dans les sons graves ; et passer, comme ici, d'une tessiture à l'autre, ne fait qu'ajouter à la difficulté de l'exécution.

(8) L'écriture de "Vallée" ne s'accomodant pas de barres de mesures, nos repérages s'effectueront par une numérotation des lignes, au nombre total de 16, de la partition éditée.

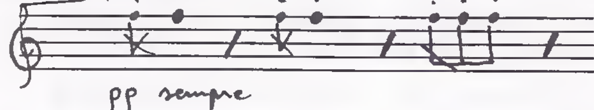
(9) Le petit trait oblique qui achève cette citation "exprime un silence libre" laissé à l'appréciation de l'interprète. Il conservera cette signification à travers toutes les autres citations du présent article.

(10) Le lecteur peu habitué aux œuvres contemporaines ne s'offusquera pas de lire des calculs d'intervalles par enharmonie : la musique n'étant pas tonale, il n'y a aucune gêne à assimiler, par exemple, la quinte diminuée à la quarte augmentée.

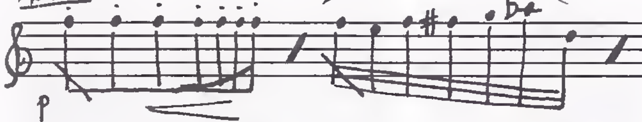
Cette présentation de b s'achève au début de la ligne 4 par un emboîtement a–b (ex. 3) qui n'utilise pas la forme d'origine de b mais son dernier rajout, c'est-à-dire la quarte augmentée conclusive de l'ex. 2 ; ce choix reste très logique dans la mesure où cet objet, par ses premiers développements, s'est chargé d'une psychologie et d'un vécu qui en ont déjà modifié la perception et que l'on ne peut plus ignorer :



L'objet c (cf. ex. 1c) est alors exposé ligne 4, également à 3 reprises ; mais il s'impose d'emblée comme un appel plus pressant quoiqu'encore lointain, tant à cause de son rythme interne proposé dans une tessiture aigüe, que du léger développement de la 3ème présentation :



Puis, un bref rappel de b réduit à ses quatre premières notes (cf. ex. 2) confirme, par ce raccourcissement, l'aspect impérieux de c qui réapparaît immédiatement, ligne 5, sous forme de précipitation rythmique (11) suivie d'une amplification mélodique (ex. 5). Cette dernière semble vouloir "épaissir" le fa, à la manière d'un éventail qui s'ouvrirait progressivement dans les deux sens, prémonition d'une technique essentielle qui s'accentuera nettement par la suite :



On notera que cette amplification mélodique rappelle les intervalles déjà évoqués :

– chromatisme, enrichi d'une broderie inférieure au départ,
– tierce mineure entre les notes extrêmes de l'élan chromatique : fa – la bémol,
– quarte augmentée conclusive : la bémol – ré (disposés symétriquement autour du fa),
– tierce mineure entre les notes extrêmes : fa – ré.

Cette présentation de c s'achève également, ligne 5, par un emboîtement avec a, le rythme d'origine de c (brève-longue) étant donné à deux reprises sur le do grave caractérisant a.

Il résulte de tout ceci une **structure interne** à la fois claire et simple :

1°) Exposition de a : triple présentation simple (ligne 1) ;

2°) Exposition de b, immédiatement développé, en alternance avec l'objet précédent, et s'achevant sur un emboîtement avec a (lignes 2 à début 4) ;

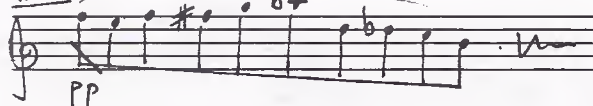
3°) Exposition de c (identique à b) avec développement, alternance avec l'objet précédent, emboîtement conclusif avec a (lignes 4–fin et 5).

Cette exposition appelle encore une ultime remarque qui nous paraît capitale : la différenciation de caractère entre ce qui est essentiel et secondaire découle ici de **symboles chiffrés**. Ainsi, la première présentation d'un objet se fait toujours **3** fois : objet a (ligne 1), objet b (cf. ex. 1b pour la première et ex. 2 pour la 3ème présentations, lignes 2 et 3), et objet c (cf. ex. 4, ligne 4) ; par contre, le retour d'un objet précédent en alternance avec l'objet nouvellement exposé se limite toujours à **2**, voire **1**, présentations seulement, afin d'en diminuer l'importance : 2 fois 2 notes de a au cours de b (lignes 2, puis 3) un seul fragment de b au cours de c (fin ligne 4), 2 contractions a–c (fin ligne 5) et une seule a–b (début ligne 4). D'autre part, les développements s'appuient toujours sur **7** notes, pour b (cf. ex. 2) comme pour les deux formes (rythmique puis mélodique) de c (cf. ex. 5) ; par contre, les développements intermédiaires présentent toujours un nombre de notes inférieur à 7 : **6** notes (entre lignes 2 et 3) ou **4** notes (fin ligne 4). Enfin, la présentation de c se fait à **5** reprises en tout (ex. 4 + 5). Et en conclusion sur ce point, on observera que les éléments majeurs révèlent les chiffres 3 et 7 (en attendant le **12** qui s'imposera au cours du développement), ce qui ne saurait étonner si l'on se réfère aux valeurs sacrées ou aux symboles ésotériques qui se rattachent à ces chiffres ; et que, d'autre part, le chiffre 5, réservé à c qui s'est imposé d'emblée face aux autres objets, annonce implicitement que ce dernier constituera la... quintessence de la partie suivante.

DÉVELOPPEMENT

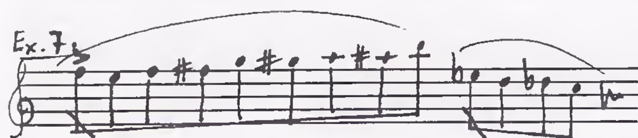
L'emboîtement a–c qui concluait l'exposition apportait, par ses sons graves, un apaisement comparable à l'effet d'une cadence, mais le rythme issu de c laissait désirer la poursuite du discours.

Un nouveau développement de c s'installe d'emblée, ligne 6 :



Cette solution insiste beaucoup sur le chiffre 3 puisque, jouée 3 fois, elle rajoute 3 notes à la formulation précédente (ex. 5), soit une tierce mineure supplémentaire (*ré – si*) qui aboutit par ailleurs à l'affirmation d'une nouvelle quinte diminuée entre ses notes extrêmes (*fa – si*).

Puis, par souci d'équilibre symétrique, le développement de c va tenter de gagner une tierce mineure dans le sens ascendant, aboutissant ainsi à une nouvelle quarte augmentée (*fa – si*) en sens inverse, mais ceci va s'effectuer par étapes successives, demi-ton par demi-ton en partant du *la bémol*. Ainsi, l'ex. 6 débouche (lignes 6 et 7) sur un *la* tenu, note isolée immédiatement enrichie de petits rythmes rappelant l'origine de c, puis d'un flatterzung qui prépare habilement l'introduction d'un trille avec le *si bémol*. Fort de cet élan, c reprend la formule mélodique de l'ex. 5 en remplaçant l'ultime *ré* par la poursuite (de 3 notes) du chromatisme ascendant, ce qui permet enfin d'atteindre ce *si* naturel recherché et attendu. D'où un sentiment de plénitude, admirablement confirmé par la ligne 8 puisque nous y découvrons, pour la première fois, un total chromatique absolu (ex. 7) que l'on peut assimiler ici, avec ses 12 sons, au plein épanouissement mélodique, confirmé encore par 3 groupes de 3 notes avant de s'achever enfin sur un élan descendant conclusif (fin ligne 8).

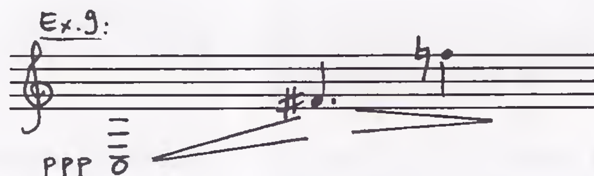


Cette ligne 8 constitue indéniablement un climax, au point que la ligne 9 pourrait presque laisser penser à une coda, avec les retours naturellement plus graves de b puis de a qui poursuivent et achèvent très naturellement la chute précédente. Mais, comparé à l'ex. 2, ce b s'enrichit encore de quelques notes ascendantes, développant même un fragment de gamme par tons, et le a s'achève en réalité sur un emboîtement a–c qui rappelle un peu la fin de l'exposition ; d'où un sentiment plus nuancé de simple accalmie, annonciatrice de nouveaux développements.

C'est ainsi qu'est lancée la **seconde partie** du développement, qui sera encore exclusivement consacrée à c. Repartant du *fa* originel (début ligne 10), l'éventail va à nouveau s'élargir progressivement et alternativement dans les deux sens, mais en combinant cette fois les autodéveloppements rythmique et mélodique de la fin de l'exposition (cf. ex. 5), grâce à des répétitions rythmiques plus ou moins appuyées et disposées sur les élans chromatiques. Cette citation, puisée dans la ligne 10, en donne un exemple :

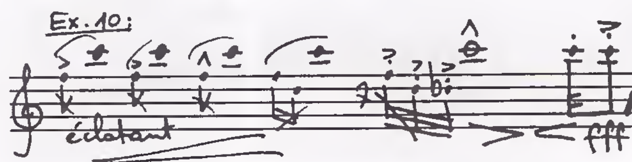


Et sans atteindre à un climax aussi conquérant que le précédent, ce qui valorisera d'autant le suivant, cette courte partie propose à nouveau un total chromatique absolu (ligne 10 jusqu'au silence) inclus entre les notes extrêmes *la* et *la dièse* (cf. ex. 8). Puis, toujours par souci d'expression de la plénitude, cette partie s'achève sur l'unique emboîtement a–b–c (ex. 9, ligne 11) où chaque objet est représenté par une seule note tout à fait caractéristique :



Pourtant, de par son élan ascendant, cette conclusion ne parvient pas à apaiser le discours et la **troisième partie** de ce développement débute immédiatement (milieu ligne 11). Toujours basée sur c, elle redonne au départ la prédominance à la tierce mineure (*mi – do dièse, mi – sol, sol – si bémol*), insistant longuement (ligne 12) sur ce *si bémol* en l'ornant à trois reprises d'un impressionnant soufflet [12].

Puis, la ligne 13 voit à nouveau s'ouvrir l'éventail, toujours en partant du *fa*, pour atteindre le *si bémol* aigu, la ligne 14 conduisant jusqu'au *si bécarre* et de façon plus insistante que la première fois (cf. ligne 8, ex. 8). Ces deux lignes proposent un discours qui s'échappe des simples élans chromatiques et dans lequel apparaissent plusieurs quintes et quartes justes (*fa – si bémol, ré – la*) qui apportent une coloration nouvelle, le tout incluant un total chromatique par ligne. Toute cette élévation de température prépare en fait le climax absolu de l'œuvre, ligne 15, avec un *do bécarre* qui s'épanouit en pleine lumière à 7 reprises :



(11) Cette précipitation est progressive et non mesurée de façon rigoureuse, ce qui est indiqué par les barres obliques de doubles croches, qui vont en s'élargissant, ainsi que par le resserrement graphique des notes.

(12) Le "soufflet" désigne un crescendo immédiatement suivi d'un decrescendo.

Mais le caractère si absolu de ce climax est encore lié à d'autres critères. Tout d'abord la quinte juste, répétée 3 fois au début de la citation, intervalle éclatant subtilement annoncé dans les lignes précédentes et qui est préparé, au début de la ligne 15, par une quarte augmentée (*fa – si*). D'autre part, la confrontation des ex. 10 et 4 montrera à l'évidence ce dont cet aboutissement est redevable sur tous les plans (rythmique, symboles chiffrés, etc...) à la formule d'origine de c, et dont il constitue le véritable accomplissement. On notera aussi qu'avec 3 quintes ascendantes, 5 *do* préparés par des brèves et 7 *do* en tout, l'ex. 10 contracte et résume l'essentiel des symboles chiffrés précédents. Enfin, et peut-être surtout, l'ex. 9 annonçait implicitement la venue de ce *do* : en le supplantant théoriquement au *fa bécarre* de cet ex. 9, on obtient une symétrie parfaite autour du *fa dièse*, avec deux onzièmes (quartes redoublées) augmentées qui résultent d'une accumulation toujours théorique de tierces mineures dont elles constituent également le plein épanouissement ; et l'on observera encore que ce *fa bécarre* de l'ex. 9, avec le *do* qu'il laissait désirer, constitue prémonitoirement cette lumineuses quinte juste de l'ex. 10.

Il résulte de tout cet ensemble une nouvelle **structure interne** en 3 parties qui développent c à partir d'un paramètre précis et qui aboutissent chacune à un climax propre, ce qui n'exclut nullement une cohésion et une unité d'ensemble d'autant plus sensible que tous ces paramètres et climax étaient soigneusement préparés et annoncés.

CODA

Un retour brutal à la nuance piano permet, dans une ultime 16ᵉ ligne, de prolonger quelque peu l'effet marquant du développement. Basée sur 7 formules diverses issues de b, l'auditeur n'aura aucune peine à en comprendre la construction s'il se réfère à l'ex. 2 : d'abord les 4 premières notes, puis l'ex. 2 complet, et enfin, après l'énoncé des 4 premières notes séparées par groupes de 2, tout s'achève sur une répétition, perdendosi, des 2 dernières notes (*sol dièse – ré*). Cette coda permet ainsi de nous arracher de ce paysage après en avoir très intensément vécu les vibrations subtiles et les frémissements intérieurs, raison pour laquelle les dernières notes sont issues de la queue, et non de la tête, du développement de b, ce qui permet en outre de terminer sur une quarte augmentée, solution idéale pour prolonger le rêve et habiter la retombée du silence.

CONCLUSIONS

A travers l'exemple de "Vallée" se dégage la nature très indépendante de la démarche de Claude Lefebvre. Etayée sur une profonde connaissance historique et analytique des musiques tant anciennes qu'actuelles, sa création ne cherche aucunement à s'engager dans un courant précis : toute technique, moderne ou classique, peut être choisie dans la mesure où elle correspond au mieux à l'expression ponctuelle recherchée. Le vécu authentique prime tout, et principalement sur les critères les plus stérilisants (et qui ont la vie dure) comme l'avant-gardisme à tout crin par exemple. A quoi s'ajoute un très solide "métier", ce que l'analyse a tenté de souligner, lié à une sensibilité extrême aux appels de la nature. Et pour le lecteur qui penserait trouver là un exemple moderniste de retour aux concepts romantiques (solitude, intériorité, sensibilité, nature, etc...), nous répondrons qu'il ne trouvera ni démonstration gratuite, ni confidence intime, ni psychanalyse, ni besoin de convaincre, ni "message" quelconque dans cette musique ; il ne sera jamais pris à partie ou forcé de prendre cas de la personne du compositeur : cette musique le laisse libre, face à un univers sinon face à lui-même, d'où le respect obligé d'une certaine distance qui, lorsqu'elle doit conduire à une réelle communion, dégage cette dernière de toute contingence individuelle pour se situer d'emblée aux niveaux de l'art et de l'esprit.

DISCOGRAPHIE DE CLAUDE LEFEBVRE

1) Etwas Weiter. D'un arbre de nuit.

CDM, LDX 78.686, disque noir.
Couplé avec : Messagesquisse de P. Boulez, 5 Mélodies de P. Méfano. Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano.

2) Mémoires souterraines

Salabert Actuels, SCD 8801, Harmonia Mundi 83. Compact. Couplé avec des œuvres de : M. Levinas, C. Miereanu, T. Murail, R. Tessier. Ensemble de l'Itinéraire, Farhad Mechkat.

3) Un compact monographique de 6 œuvres de Claude Lefebvre.

Ensemble 2E2M, dir. Paul Méfano.
Voir le détail dans la note n° 3 de l'analyse de "Vallée".

CATALOGUE DE LA CRÉATION DE CLAUDE LEFEBVRE

SUITE (1961)
pour baryton, flûte, clarinette, basson, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Durée : 20 mn.

MONTAGES (1967)
pour 24 instruments. Durée : 7 mn.

CHEMINEMENTS (1969)
pour 8 violons, 3 altos, 3 violoncelles, 2 contrebasses. Durée : 16 mn.

NAISSANCES POUR QUATRE JOUEURS (1971)
pour hautbois et trio à cordes. Durée : 16 mn.

D'UN ARBRE DE NUIT (1971)
pour flûte, violoncelle, piano. Durée : 16 mn. Œuvre enregistrée : cf. discographie.

MUSIQUES EN LIBERTÉ (1971)
pour trombone, 2 contrebasses et percussion. Durée : 8 mn.

ETWAS WEITER (1972)
pour 24 exécutants (dont une guitare électrique). Durée : 12 mn. Œuvre enregistrée : cf. discographie.

SOUS LE REGARD DU SILENCE (1973)
pour 2 groupes instrumentaux, 73 exécutants. Durée : 25 mn.

DURCHDRINGEN DER NACHT (1976)
pour grand orchestre symphonique. Durée : 18 mn.

VERZWEIGUNGEN (1976)
pour orgue. Durée variable, 20 mn environ. Œuvre enregistrée : cf. discographie.

IVRESSE-ABSENCE (1977)
pour cuivres : 8 cors, 5 trompettes, 5 trombones, un tuba. Durée : 17 mn.

DÉRIVES NOCTURNES (1978)
pour chœur, 4 cors et orgue. Durée : 25 mn. Cette œuvre a été créée par les Chœurs de la Sorbonne.

TOURBILLONNEMENTS (1979)
pour orchestre d'élèves. Durée : 15 mn.

MÉMOIRES SOUTERRAINES (1980)
pour flûte, clarinette et violoncelle amplifiés. Durée : 16 mn. Œuvre enregistrée : cf. Discographie.

OCÉAN DE TERRE (1981)
sur un poème de G. Apollinaire, pour soprano, flûte, clarinette, trompette, violoncelle et bande. Durée : 15 mn. Œuvre enrgistrée : cf. discographie.

LORRAINE (1983)
pour cor et bande.

OREGON (1984)
sur un poème du compositeur, pour soprano et quintette de cuivres. Durée : 10 mn. Œuvre enregistrée : cf. discographie.

MOSELLA (1984)
sur un poème d'Ausone, pour orgue, deux trompettes, bande et récitants. Durée : 17 mn. Œuvre enregistrée : cf. discographie.

LA CHUTE (1985)
sur un poème du compositeur, pour voix de basse, piano et bande.

MUSIQUE POUR ISABEL (1983)
pièce pédagogique pour flûte solo. Durée : 4 mn.

EN RÊVANT SOUS LA PLUIE (1984)
pièce pédagogique pour piano à quatre mains. Durée : 4 mn.

EN RÊVANT SOUS LE CIEL (1984)
pour clavier. Durée : 5 mn.

SAVOURE (1984)
sur un texte de Nathalie Méfano, pour basse solo. Durée : 4 mn. Cette œuvre est enregistrée : cf. discographie.

SOUVENIRS (1985)
œuvre vocale pédagogique pour 4 solistes et chœur d'enfants. Durée : 6 mn.

VALLÉE (1987)
pour cor solo. Durée : 5 mn. Œuvre enregistrée : cf. discographie.

VIRAGE (1987)
sur un texte du compositeur, pour 12 voix mixtes. Durée : 20 mn.

SUR LE LAC, LA MAIN... (1988)
sur un poème du compositeur, pour la Maîtrise de Radio-France.
Durée 13 mn.

SUR LE SEUIL... L'ENFANT (1989)
sur des poèmes du compositeur, mélodies pour baryton et piano. Durée totale : 20 mn.

*
* *

NOUVELLES BRÈVES

• AIX EN PROVENCE / MANOSQUE

Musigogies 90 du 23 avril au 8 mai : l'enfant, la création, l'écriture musicale. Echanges avec des professionnels de la musique. Animation dans les écoles maternelles et élémentaires. Salon de la facture instrumentale et de l'édition musicale. Concerts avec la participation du Centre de formation des musiciens intervenants et l'Ensemble instrumental de Haute-Provence.

CFHI Universitaire de Provence - 29, avenue Robert-Schuman 13621 Aix-en-Provence Cedex 1

• VOIX MUSICALES

— L'Association fondée en 1978 dans le cadre de l'Institut National des Jeunes Aveugles, en lien avec le Festival Déodat de Séverac, les Amis de l'Orgue et la "3e Académie Internationale d'Orgue" rend hommage à César Franck par un ensemble de manifestations. Concerts, Colloques, Exposition à l'I.N.J.A. - 56 bd, des Invalides à Paris. L'exposition réalisée à base de photographies, lettres documents retrace la vie du musicien. Pour permettre l'accès aux non voyants certains documents seront trnasmis en braille (19 au 22 avril) **Voix musicale et schola Cantorum** préparent une plaquette de présentation. Colloque le 19 avril.

– La 3e Académie Internationale d'Orgue à Paris donnera un cycle de cours, conférences, concerts à l'occasion du centenaire de César Franck en plusieurs lieux de la capitale et à la Schola.

• LILLE

La collection "Hel" (Instruments de musique ancien) peut se voir et s'apprécier jusqu'au 25 juin.

Musée de l'Hospice Comtesse - 32, rue de la Monnaie, 59800 LILLE.

• 150e Anniversaire du Saxophone

Organisée par le C.N.S. M. de Paris, l'exposition "Sax", le saxophone et le Conservatoire, présentée du 11 au 14 avril au Centre de Congrès d'Angers dans le cadre des saxophonies sera à l'Opéra de Lille du 13 au 19 mai.

• Festival des orchestres de jeunes "TUTTI„

Jusqu'au 26 avril, 18 concerts seront donnés par 39 ensembles issus de 23 conservatoires dans 13 villes des Hauts-de-Seine. Une journée pédagogique aura lieu le 7 avril dans les locaux du Conservatoire de Rueil sous la direction de J.B. Béreau, assisté de P. Doukan, D. Walter, et M. Piquemal. Un stage d'orchestre de haut niveau réunira les meilleurs éléments à l'E.N.M. d'Issy-les-Moulineaux

ADIAM 92 : 47.29.34.48

bibliographie

Jean-Michel NECTOUX. **Gabriel Fauré**, les voix du clair-obscur. Collection "Harmoniques", éditions Flammarion. 1990. 616 pages, nombreuses citations musicales. Cahier de 42 illustrations, pour la plupart inédites. 360 F.

L'art intimiste et aristocratique de celui qui fut longtemps considéré comme la figure emblématique de la musique française sera-t-il un jour universellement reconnu ? C'est peu probable, et on n'en finira jamais de redécouvrir Gabriel Fauré...

Ayant eu accès aux archives que détenait Blanche Fauré-Fremiet, belle-fille du compositeur (plusieurs centaines de lettres, plus de soixante manuscrits musicaux...), Jean-Michel Nectoux nous présente ici la synthèse de ses travaux antérieurs et la somme de ses réflexions. Qui, mieux que le conservateur de la Bibliothèque Nationale puis du Musée d'Orsay, pouvait resituer dans son temps le compositeur du *Jardin clos* ? Temps d'Hector Guimard, de Mallarmé, de Marcel Proust (J.-M. Nectoux ne consacra-t-il pas diverses études à ce dernier ?...

L'ordre chronologique adopté pour cet ouvrage souffre néanmoins de fréquentes ruptures : divers modes d'approche – historique, analytique, esthétique, voire conceptuelle – sont en effet utilisés, non sans justification... La plupart des œuvres sont brièvement présentées. L'étude du langage est, en revanche, plus approfondie : l'harmonie bien sûr - tonalité et modalité -, mais aussi l'écriture canonique si naturelle au compositeur de *Pénélope* et le "cantabile fauréen", continuum sonore parcouru de rythmes contrariés – horreur du vide... Tous repères chronologiques, bibliographiques, discographiques et index souhaitables nous sont fournis en fin de volume.

Un jalon d'importance dans la perspective des futures éditions critiques de l'œuvre.

Claude LETTERON. **Catalogue général de musique pour flûte à bec.** Editions Zurfluh (73, boulevard Raspail, 75006 Paris). Edition quadrilingue. 21 x 29,5. 418 pages, 200 F.

La volonté d'exhaustivité de l'auteur de ce monumental catalogue force l'admiration... Un additif gratuit annonçant les nouvelles parutions et éliminant les titres épuisés devrait, en outre, paraître chaque année.

En fait trois catalogues composent cette somme :

Le catalogue instrumental – le plus important (242 pages) – comprend quatre parties : pédagogie instrumentale (méthodes et études) ; Flûtes sans accompagnement (1, 2, 3, 4 flûtes, et plus) ; Flûtes avec accompagnement (de clavier, de guitare. et autres) ; Flûtes avec d'autres instruments (sans accompagnement, avec accompagnement, avec percussions, avec voix...).

Le catalogue chronologique (102 pages) est divisé en huit chapitres : Antiquité, Moyen âge, Renaissance, Pré-baroque, Baroque, Classique, Romantique, Contemporain.

Le catalogue thématique (44 pages), sans avoir la prétention de classer les pièces par ordre de difficulté, propose cependant le classement suivant : pièces faciles, Noëls, Musiques de films, Jazz-Pop, Folk.

Précisons également que chacun des trois catalogues propose trois rubriques : Titres, Anthologies et Compositeurs. Index d'auteurs, d'éditeurs et des abréviations utilisées se trouvent en Annexes.

Un outil remarquable.

Emil RAUNIÉ. **Satires en vers. Musiciens & Danseurs du XVIIIe siècle.** Fac-similé sur papier vergé, couverture papier marbré à la main. Société de Musicologie de Languedoc (B.P. 4049, 34325 Béziers Cedex). 13,5 x 18,5. 164 pages.

De 1879 à 1884, Emile Raunié, archiviste-paléographe, publia un **Chansonnier historique du XVIIIe siècle** (en 10 volumes). A la manière de leur précédent fac-similé d'un *Dictionnaire de musique* d'après Furetière, les éditeurs de la Société de Musicologie de Languedoc ont regroupé dans le présent volume toutes les pièces de vers relatives aux mondes de la musique, du chant, de l'Opéra et de la danse.

Epîtres aux filles d'Opéra et licencieuses épigrammes composent ici une fort piquante guirlande. Plaisantes vignettes et jolis culs-de-lampe. Rayon **Curiosa...**

Guide de la Musique de chambre. Réalisé sous la direction de François-René Tranchefort, avec la collaboration d'Adélaïde de Place, Pierre-Emile Barbier, Harry Halbreich, Jean-Alexandre Ménétrier, Alain Poirier et Marc Vignal. Editions Fayard. 995 pages, nombreuses citations musicales. 150 F.

Ce nouveau *guide* ne nous sera pas moins indispensable que les précédents. Précisons toutefois que, pour François-René Tranchefort, maître d'œuvre de l'ouvrage, l'effectif de la "musique de chambre" comprend au plus dix instruments (le dixtuor) et que se trouve exclue de son propos toute la littérature pour piano seul (alors que, paradoxalement, sont ici recensées la plupart des musiques écrites pour violon, violoncelle seul, ou tout autre instrument soliste). Mais un *Guide de la musique de piano et de clavecin* n'a-t-il pas déjà été publié...

Quelque cent soixante-dix compositeurs sont représentés dans ce volume où l'accent a été naturellement mis sur le quatuor à cordes, "forme la plus pure de la musique instrumentale", disait Gabriel Fauré. Une brève notice biographique précède la présentation des œuvres de chaque compositeur. Ne s'encombrant jamais de considérations musicologiques excessives, les analyses et commentaires sont précis et clairs, qu'il s'agisse de forme, de style, de thématique ou bien des circonstances de composition ou de création. Un bref glossaire et un index alphabétique complètent utilement le volume.

Arnold Schönberg et l'Ecole de Vienne. "Les Carnets de la Revue Musicale", double numéro : 416-417 (7, place Saint-Sulpice, 75006 Paris).

Poursuivant sa politique de réédition d'articles "d'époque" consacrés à un même compositeur, *la Revue Musicale* publie un sixième "Carnet" consacré cette fois au père du dodécaphonisme.

Nous y trouvons divers articles écrits par Egon Wellesz, de 1920 à 1926, sur la vie musicale à Vienne, sur Arnold Schönberg et son œuvre, les voies nouvelles qu'il ouvre à la musique et sur sa doctrine. Boris de Schlöezer nous confie son enthousiasme lors de la première audition française du *Pierrot lunaire* aux Concerts Wiéner. Enthousiasme certes plus tempéré chez MM. Florent Schmitt et Emile Vuillermoz...

Suivent une interview d'Arnold Schönberg (par Erwin Stein) à propos de ses idées sur la musique, une lettre fort humoristique du compositeur (en réponse à des félicitations pour son soixantième anniversaire), ainsi que le texte intégral d'une conférence prononcée par Schönberg en 1939, à l'Université de Californie, sur "La composition à douze sons". Conférence qu'il illustra - nombreuses citations musicales à l'appui - de l'analyse de ses *Variations pour orchestre, op. 31.*

De Willi Reich, nous sont proposés également un article sur les œuvres les plus récentes d'Alban Berg : *Wozzeck,* le *Concerto de chambre,* la *Suite lyrique, le Vin* (l'article est de 1931...), ainsi qu'un panorama de la musique autrichienne intitulé "Du côté de chez Schönberg : Anton Webern, Egon Wellesz". Outre une très succincte étude sur l'opéra *Loulou* (sic) d'Alban Berg par P. Collaer et J. Wetterings, signalons la belle et émouvante nécrologie d'Alban Berg signée Henry Prunières (janvier 1936).

En quatrième de couverture, Francis Pinguet évoque (article daté d'avril 1989) la "révolution musicale opérée par Schönberg, un homme qui aura forgé son destin, un véritable créateur", écrit-il.

Francis Cousté

• CANNES

Stage de guitare organisé par l'O.M.A.C. du 14 au 21 avril au château Font de Veyre - 70, avenue Dr Picaud

Guitare, jazz, flamenco, brésilienne, folk, électrique. Concerts le 16 avril, hommage à Ida Presti.

• EVRY

L'E.N.M. fête cette année ses dix ans. Dirigée par François Bousch elle développe une pédagogie collective. Concerts, auditions, conférences, variété du répertoire (classique, jazz, rock, electroacoustique). Depuis 1987 un compositeur parraine l'année scolaire : occasion de rencontres, de débats, d'ouverture sur la musique contemporaine. Après Yvo Malek et Michel Decoust, Claude Ballif devient parrain pour 1990. Une soirée lui sera consacrée le 15 mai au Théâtre de l'Agora. **E.N.M. d'Evry,** Cours Monseigneur Roméro, 91000 EVRY

• AUVERS-sur-OISE

prépare son X^e^ festival qui aura lieu du 3 mai au 29 juin.

– Master-class de piano les 2 et 3 juin avec Bruno Rigutto. Thème : la musique française de Fauré à Ravel. Pour étudiants préparant des concours nationaux et internationaux.

Un programme ambitieux qui mérite un public nombreux aux concerts où nous pourrons entendre Rostropovitch, Youri Baschmet et Bernard Soustreau, le Trio Wanderer, l'Ensemble Vocal Michel Piquemal, Alexis Weissenberg, Dumay, Raimondi ainsi que les chanteurs de St-Eustache et les Petits chanteurs de Neuilly.

Informations : Aux Roses Ecossaises, rue Montant à l'Eglise, 95430 AUVERS/OISE ou Feeling-Musique - 61, rue de Rome, 75008 PARIS.

• Revue Ecouter/voir n° 2

Diffusée par abonnemenmt cette revue s'adresse à la diffusion musicale, bibliothécaires, discothécaires, etc. Interviews, reportages, critique de disques. Au sommaire du n° 1 : la chanson française, le n° 2 : les rocks nationaux, le prochain : hommage à Martinu pour le centenaire de sa naissance.

• VIe Rencontre Musicales de Pont l'Abbé

– exposition : trois siècles de lutherie,

– stages de clarinette et concerts en juin et juillet avec : le clarinettiste : Roïtcho Atamassov, les pianistes : Laurent Cabasso, David Selig, Pierre Reach, les violonistes : Augustin Dumay, Patrice Fontanarosa, l'altiste : Bruno Pasquier, Mady Mesplé : soprano, l'orchestre de chambre de Toulouse.

Renseignements : Bernard LEFLOC'H - 5, rue Anne de Bretagne, 29120 Pont l'Abbé

LA SUITE (3ᵉ étape)

"L'expression est un élément indispensable à la Musique. Un ignorant sensible vaut mieux qu'un adroit arrangeur de notes"

Paul Dukas.

LA "PETITE SUITE" DE CLAUDE DEBUSSY, musicien français (1862-1918)

Lorsque Debussy composa *la "Petite Suite"*, en 1889, il avait 27 ans. A l'origine, cette œuvre fut écrite *pour piano à quatre mains*. En 1902, *Pelléas et Mélisande* donnait subitement la célébrité à son compositeur. En effet, ce drame-lyrique, joué à l'Opéra-comique sous la direction d'*André Messager*, apportait à l'Art musical une expression toute nouvelle qui marquait le renouveau de la musique française au début du XXᵉ siècle. La renommée subite du compositeur, amena alors les directeurs de concerts à inscrire dans leurs programmes des œuvres de Debussy.

Sollicité de toutes parts, Claude Debussy demande à *Henri Busser* (1872-1973), jeune chef d'orchestre et compositeur, d'orchestrer sa *Petite Suite* (1907) (Henri Busser dirigea après Messager, *Pelléas et Mélisande*). Cette œuvre se présente en *quatre parties*, qui n'ont aucun lien entre elles.

• *EN BATEAU* (audition : 3 mn 35 s. env.)

A – Le morceau débute sur un *rythme de barcarolle à 6/8. La flûte chante d'abord le Iᵉʳ thème* sur les arpèges légers de *la harpe.*

Une barque est sur l'eau, tanguant doucement au rythme de l'eau... instant de rêve ! Ce calme est un moment de bonheur, et...

B – le passager exalte alors sa joie de vivre. (*deuxième thème* joué d'abord par les *cordes graves)*

A – Puis le compositeur revient irrésistiblement au rêve du début *(retour du 1ᵉʳ thème).*

• *CORTÈGE* (2 mn 50)

(sur un *rythme de marche* qui se mesure à *4 temps)*

A – Un joyeux cortège se forme et grandit dans un très beau crescendo.

B – Un second motif, plein de grâce vient interrompre, pour un temps... cette gaieté juvénile...

A – ...qui reprend bien vite son entrain initial.

• LE *MENUET* (3 mn 5) qui lui succède est une survivance de la suite de l'époque classique :

A – il est plein de grâce et d'une réserve, un peu compassée... Ce menuet se danse à *trois temps*. On remarquera la légère hésitation sur le 3ᵉ temps qui caractérise cette danse du temps passé.

B – Une diversion mélodique accentue encore le charme et la souplesse du premier motif...

A – qui ne tarde pas à se faire réentendre.

• *BALLET* (3 mn 10)

Cette dernière pièce fait alterner une danse à *deux temps* bien rythmée... et une valse à *trois temps*, souple et tournoyante. Chacun pourra imaginer, selon son désir, l'évolution des danseurs Clarté – élégance – simplicité – naturel... sont les qualités qui se trouvent associées dans cette œuvre.

On remarquera aussi que *Claude Debussy* ne se préoccupe plus de la terminologie employée par les compositeurs classiques. Les indications de danse ou de mouvement sont ici remplacées de préférence par un titre suggestif.

OBJECTIFS PÉDAGOGIQUES

• *Reconnaissance de rythmes différents :*

- rythme de barcarolle (à 6/8)
- rythme de marche (à 4 temps)
- rythme de menuet (à 3 temps)
- rythme de valse (à 3 temps)

• *Reconnaissance de phrases musicales différentes.*

– structure des différents morceaux de cette œuvre : A thème de la première partie exposé.

B thème de la deuxième partie (devenue plus importante).

A thème initial réexposé.

QUE DEVIENT LA FORME "SUITE" AU XIXe ET AU XXe SIECLE ?

En général, les compositeurs romantiques semblent plus préoccupés d'exprimer leurs sentiments personnels (ou leur passion) au détriment de la rigueur des structures musicales conventionnelles, établies par leurs prédécesseurs. A la fin du XIXe siècle une controverse s'engage à propos de la nécessité et de la beauté intrinsèque d'une forme musicale. **La musique étant à la fois un arrangement savant et un moyen d'expression indéniable.** Nous pouvons dire qu'à partir de la fin du XIXe siècle, certains compositeurs (comme *Debussy)* sont avant tout des "expressionnistes"... d'autres, *Vincent d'Indy* en tête, donnent priorité à *l'élément structural* des formes musicales. Au début du XXe siècle, la suite retrouve donc une nouvelle vitalité. Certains compositeurs marquent un intérêt pour les formes classiques et une grande admiration pour ceux qui les ont précédés... c'est la raison pour laquelle je vous propose d'écouter encore...

LE "TOMBEAU DE COUPERIN" de Maurice RAVEL.

"tombeau" : *pièce musicale ou littéraire, composée depuis le XVIe siècle par des admirateurs, à la mémoire ou en hommage à certains Maîtres disparus.*

Composée d'abord pour piano en 1917, cette œuvre est une succession de six pièces différentes, dont les titres rappellent tout à fait ceux des suites du XVIIIe siècle *(Prélude – Fugue – Forlane – Rigaudon – Menuet – Toccata).* En 1919, le compositeur décida de transcrire pour orchestre quatre de ces pièces : *Prélude – Forlane – Menuet – Rigaudon.* C'est sous cette forme que nous apprécierons le mieux cette œuvre.

– *Le Prélude* (3 mn) est de caractère enjoué, il fourmille déjà de richesses orchestrales d'une légèreté toute ravélienne.

– *La Forlane* (6 mn) rappelle une danse vive et gaie originaire du Frioul... celle de Ravel est légèrement plus mélancolique, mais son rythme "piqué" à 6/8 est celui de l'ancienne danse que les gondoliers de Venise dansaient encore au début de ce siècle. Cette pièce répond au plan classique : *A-B-A coda.*

– *Le Menuet* (5 mn) est aussi de forme traditionnelle (A-B-A) Ravel en respecte même les reprises de rigueur, au XVIIIe siècle, *Le premier thème* est exposé d'abord par *le hautbois.*

Le deuxième thème plus mélancolique, est exposé par *les bois (Flûtes-clarinettes-bassons)* avant d'être repris un moment par les *cordes*, puis de nouveau par *les bois*... et *le premier thème* réapparaît avec *le hautbois.*

Le Rigaudon (2 mn 50) est originaire de Provence. C'est une danse vive, gaie et brillante. La forme en est comparable à celle du morceau précédent *(A-B-A)*... mais elle me paraît plus facile à faire reconnaître aux enfants, car la partie centrale *(B)* adopte un caractère très différent (plus souple, plus rêveur) de la première partie *(A).*

APPLICATIONS PÉDAGOGIQUES portant sur les trois étapes que nous avons parcourues ensemble...) Je propose tout d'abord :

• une rapide révision de l'évolution du langage musical, du XVIIe au XXe siècle, (sous forme de Jeu), à savoir :

– au XVIIe siècle, la musique fut d'abord au service de la danse (Menuet de Lully)

– au XVIIIe siècle, tout en faisant allusion aux danses, la musique devint un plaisir de l'esprit, grâce à la belle ordonnance des thèmes (Menuet de Couperin)

– Puis nous retrouverons dans les *extraits du Tombeau de Couperin de Maurice Ravel,* la synthèse de tout le langage musical des siècles précédents :

– rythmes de danses

– architecture classique (A, B, A)

– beauté sonore d'une œuvre parée d'une orchestration riche, variée et raffinée.

• Il me paraît aussi intéressant de faire connaître *la version pour piano du Tombeau de Couperin* (par Weissenberg EMI C 065-12043 (avec les Tableaux d'une exposition) et de la comparer avec la version orchestrée que nous avons étudiée :

Tombeau de Couperin de M. Ravel (version orchestrée) dir. P. Boulez CBS 76212.

Rappel : si nous n'avons pas porté notre attention sur une œuvre du XIXe siècle, c'est que les compositeurs de cette époque abandonnèrent la forme Suite... pour porter tout leur intérêt sur la couleur orchestrale (ou la variété des timbres). Ils se préoccupèrent plus d'utiliser la musique à des fins descriptives ou plus expressives (naissance du poème-symphonique.) Ces recherches n'en sont pas moins bénéfiques comme nous le constatons dans l'œuvre de Maurice Ravel.

Jacqueline Planel.

CINÉMA

Boris – Coca Cola

L'IDS a encore frappé. Jules César a oublié de rappeler Jeanne d'Arc au téléphone... L'art, la distanciation, on connaît, on en est même revenu (immobilier).

De quoi s'agit-il ? Tout modestement (ce qui est normal pour Moussorgski) d'un opéra, c'est-à-dire d'œuvre lyrique reposant sur un livret dont les paroles sont chantées et sur une musique tentant de transcender les mots et les situations. On peut naturellement longuement disserter sur la distanciation et la transcendance ; on prouverait facilement qu'un opéra est très souvent le résultat des amours monstrueuses de la carpe et du lapin. Et, que dire de la transmission obligée par les différents interprètes, de l'humble musicien d'arrière-fosse ou du choriste au cachet jusqu'au rôles-titres ou au chef d'orchestre plus ou moins prestigieux ? Décors, costumes, mise en scène, éclairages, etc., ajoutent à la confusion, multipliant à l'infini les "visions" possibles.

Jouons le jeu du film de Zulawski, *Boris Godounov* (sortie le 20 décembre 1989). On n'a pas lésiné sur les moyens, le tout sous la haute production de Daniel Toscan du Plantier, grand spécialiste de cinéma et actuel PDG des disques Erato. On a fait appel à quelques-uns des plus grands noms de la planète : Ruggero Raimondi pour chanter le rôle-titre, Galina Vichnievskaia – qui prête sa voix à la Polonaise et à l'Aubergiste – et son mari Mstislav Rostropovitch pour la direction de l'orchestre. Le spectateur ordinaire est donc mis en condition, il va voir un chef-d'œuvre ; c'est tout juste s'il a fait attention au nom du metteur en scène, mais les initiés sont bien les seuls à percevoir une parcelle de génie chez Zulawski ; glissons pudiquement par ailleurs sur la signification, ou l'absence de signification réelle des prix, et pas seulement cinématographiques...

Ceux qui ont (mal) supporté *La Femme publique, L'Amour braque* ou *Mes nuits sont plus belles que vos jours* espèrent cependant que les fantasmes primaires et lassants du réalisateur seront escamoteés par le chef-d'œuvre de Moussorgski. En vain, et ce que l'on a de plus en plus de mal à tolérer d'un Bergman ou d'un Fellini devient ici grotesque, inutile, hors de propos – cf. l'Innocent, celui qui accuse Boris d'être un assassin, qui urine dans un seau, face au tsar ; quel goût exquis, et quelle géniale trouvaille pour souligner l'action dramatique ! – du moins ces deux cinéastes ont-ils déjà fait la preuve de leur immense talent et de leur maestria dans le maniement d'une caméra.

Ici, on se croirait dans un TP de l'IDHEC réalisé par un tâcheron. De longs, longs, longs travellings latéraux, à gauche, plus de longs, longs, longs travellings latéraux, à droite, puis de longs... avant, puis de longs... arrière. Cette croisée des chemins est pour les spectateurs, un interminable chemin de croix que perturbent parfois de brusques mouvements de caméra à hauteur d'épaule, juste pour achever le mal de mer et donner la nausée au malheureux cinéphile. Ajouter à cela des plongées et des contre-plongées de première communion, et l'utilisation abusive de gros plans et de très gros plans. Nous voilà rassurés, les chanteurs ont une belle gorge, la langue chargée et des prothèses dentaires ; les O.R.L. et les dentistes vont se régaler.

Travelling faisant, on nous montre le décor et son envers, les échafaudages soutenant les faux murs, les sunlights, le personnel du plateau et même le maître, officiant, perché sur une grue, derrière sa caméra, le tout protégé par un parasol sur lequel on a le temps de lire : "Drink Coca Cola". Il y a même de temps en temps, oh ! merveille du génie créateur, le passage furtif d'un soldat de l'Armée rouge tenant un PM... J'attendais donc, avec impatience, le cuisassé Potemkine et le cheval blanc d'Henri IV, mais je n'ai rien vu, sans doute une erreur de mes sens abusés. Les spectateurs auront cependant d'autres surprises que je leur laisse le loisir de découvrir.

Et si nous revenions à l'essentiel, c'est-à-dire à l'opéra ! L'idée n'était pas mauvaise – bien que non originale – de partir de l'intérieur du théâtre Marie de Saint-Pétersbourg au moment de la création de l'œuvre, le 8 février 1874. On partage l'anxiété du compositeur. Du théâtre, on passe de la salle à la scène puis on dérive sur le décor de cinéma et la nature. Pour réussir ces nombreux changements de lieu, il fallait une virtuosité digne d'Eisenstein, mais les réminiscences de ce génie authentique du 7ème art, lourdement appuyées, sont bâclées, maladroites et itératives. Et il ne suffit pas de dénuder de fort jolies dames au cours d'un banquet pour faire oublier *Ivan le Terrible* et les cadrages époustouflants de Sergheï Mikhaïlovitch.

L'action n'est pourtant pas trop lointaine, puisque Boris aurait fait assassiner Dimitri, 3ème fils du fondateur de l'État russe. A travers Pouchkine et Karamzine, Moussorgski a puisé dans ces temps encore barbares – mais le Groupe des Cinq, en train de créer l'école nationale russe, remontant aux sources – une double lecture, un contrepoint permanent entre le drame personnel du tsar assassin – peu importe alors la vérité historique – et le peuple russe, balloté entre la misère, les drames du palais et les malheurs du temps. Avec la pièce de Pouchkine, c'est l'irruption du peuple russe dans la littérature, et Moussorgski l'a bien senti : son orchestration est somptueuse et barbare mais aussi douce et compatissante lorsqu'il s'agit du peuple ; celle de Boris est sauvage et crue, pour mettre son âme à nu. C'est bien cela

que Rimski Korsakov et d'autres reprochèrent à Moussorgski d'où leurs versions édulcorées qui occultèrent trop longtemps la version originale.

Zulawski n'a pas su traduire cet étonnant contrepoint. Au contraire, on nous casse les oreilles dans les airs, avec un soliste au volume vocal à franchir le mur du son, effaçant l'orchestre, tandis que l'équilibre est rétabli, pauvrement, dans les chœurs. J'avoue qu'il est difficile dans ces conditions de juger l'aspect musical ; j'y reviendrai quand le CD sera paru. Pourtant, Raimondi est cinématographiquement superbe dans le rôle de Boris. Pour autant qu'on en puisse juger à l'écoute du film, la voix de Galina Vichnievskaia se marie bien avec les corps de la Polonaise et de l'Aubergiste. Grâce à Zulawski, cette dernière, Anne-Marie Pisani, nous montre généreusement ses rondeurs et fornique allègrement... Mais, finalement, quel gâchis ! Quand cessera-t-on de confondre le n'importe quoi avec la plus fine création artistique ? Avec de semblables moyens, d'authentiques cinéastes nous auraient réalisé, en le transcendant ou non, un *Boris Godounov* pérenne, ce qui est le seul critère indiscutable de l'œuvre d'art.

Reste enfin, la curieuse inadéquation entre la durée du film (1 h 55) et celle de la version discographique (3 h 40). Je veux bien admettre que la durée de l'opéra est imposante : il y a pourtant bien d'autres exemples comparables, et de plus longs, mais réduire l'œuvre de presque la moitié, c'est proprement la châtrer ; musicalement, c'est inadmissible. A quand un "digest" de tous les opéras de Mozart en une heure ou une *Tétralogie* commerciale en 90 minutes pour grand public supposé débile ?

Que l'on me pardonne les mauvais jeux de mots et la passion déçue, mais je crois que Moussorgski ne méritait pas cette mascarade. Pourtant, comme pour *Amadeus* – le prétendu "vrai Mozart" de Forman – je suis sûr que ce film aura tout le succès qu'il ne mérite pas.

Garçon ! Coca Cola pour tout le monde !

Philippe ZWANG

Avec l'aimable autorisation de *Historiens et Géographes* n° 326.

Faites connaître à vos ami(e)s,
à vos collègues,
aux établissements scolaires
et aux bibliothèques de votre ville :

L'EDUCATION MUSICALE

• LUNEVILLE

L'Ecole de Musique et la Ville organisent un premier concours de trompette qui aura lieu du 12 au 20 mai. Agés de 13 à 18 ans les candidats devront obligatoirement être inscrits dans une école de musique ou un conservatoire municipal. Nombreux prix de valeur.

Inscriptions : E.M.M. - 4, Impasse Bony, 54300 LUNEVILLE

• Association Acanthes

organise le premier concours international de piano Yvonne Lefèbure ouvert aux pianistes de plus de 35 ans. Il aura lieu en septembre à St-Germain-en-Laye.

Renseignements à l'Association : 146, rue de Rennes, 75006 Paris.

• F.N.U.C.M.U.

Formation des Moniteurs. Initiation à la formation musicale. Stages en septembre.

Inscription avant le 1er Mai.

Renseignements : F.N.U.C.M.U. - 34, bd Gambetta, 92130 Issy-les-Moulineaux


HENRI
SELMER
PARIS

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **BIETRY**
  35, rue des Arènes
  25000 **BESANÇON**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **VANDEVILLE**
  18, rue Jean Bellegambe
  59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, rue de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, Quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  65, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **PIANORGUE**
  2 bis, rue de Santeuil
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
  15-19, Place Jean Jaurès
  42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
  12, rue Anatole France
  83000 **TOULON**
- **MUSIC MELODY**
  "Le Concorde" Av. Maréchal Foch
  83200 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai Saint Michel
  75005 PARIS
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  81, boulevard Saint Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **HAMM**
  135-139, rue de Rennes
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
  3, rue Saint Simon
  78000 Versailles
- **LA CLE DE SOL**
  18, Place Pierre Goujon
  78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07